DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

32. JAHRGANG 1958 HEFT 4/NOV.

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2
und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Marburg/Lahn, Ketzerbach 14
Schriftleiter: Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 4/1958

Willi Flemming (Mainz), Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock 483

Josefine Nettesheim (Münster), Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff 516

Ewald Jammers (Heidelberg), Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift 554

Michael Theunissen (Freiburg i. Br.), Das Kierkegaardbild in der neueren Forschung und Deutung (1945 - 1957) 576

Hans Flasche (Marburg), Stand und Aufgaben der Calderónforschung (Ergebnisse der Jahre 1940 - 1958) 613

Eingesandte Bücher 644

Manuskripte sind nur nach vorheriger Anfrage an einen der Herausgeber einzusenden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 9 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin:
Michael Triltsch, Fr. Frommann, Vandenhoeck & Ruprecht, Josef Habbel, Anton Hain, August Bagel, J. B. Metzler.
(Liegt nur einem Teil der Auflage bei.)

Beachten Sie bitte die in diesem Heft beiliegende Deckenbestellkarte für den Jahrgang 1958!

Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock

Von Willi Flemming (Mainz)

Den Stil bezeichnet Friedrich Hebbel als »Physiognomie des Geistes«. Das ist ebenso kurz wie prägnant, keineswegs eng, sondern umfassend. *Le stile c'est l'homme* heftet den Blick einseitig an den Autor; aber er steht nicht isoliert. Abgesehen von den Einwirkungen der Zeitgenossen, steht jeder Dichter im umgreifenden Zusammenhang seiner Epoche. Auch sie besitzt ihre Individualität; ihr Geist prägt einen nur ihr eigenen Stil. Wie aber erfassen wir diesen?

Gewiß, der Geist einer Epoche ist nicht gegeben; aber ist das denn etwa die Persönlichkeit eines Dichters? Beide sind nicht gegeben, vielmehr aufgegeben! Hier setzt eben das Erforschen an. Beide jedoch, Epoche wie Persönlichkeit, muß man als Substrat voraussetzen für die Einheitlichkeit der Äußerungen, die wir als »Stil« bezeichnen.

Die Dichtwerke einer Epoche zeigen eine Familienähnlichkeit, aller individuellen Sonderheit zum Trotz, die auffällt. Die hier greifbare Äußerungsweise gilt es zu erfassen und in ihrer Zusammenstimmung zu verstehen. Dabei sollte man sich nicht allein auf die Versprachlichung beschränken, sondern die ganze Art, zu sehen, zu erleben, zu denken, einbeziehen. Dann erhielte man die Perspektive, unter welcher der Dichter damals Mensch, Leben, Welt erfuhr und eben davon Zeugnis ablegte. Sinn und Absicht seiner Schöpfungen würden sich uns da öffnen und Verständnis ermöglichen. Die einzelnen leicht greifbaren Formzüge der Dichtungen bergen in sich Leitlinien, die zu einem gemeinsamen »Augenpunkt«, wie es die alte Lehre von der Perspektive nannte, hinführen. Die Achse, die von dort zum Betrachter führt, ist das Kunstwollen. In ihm konkretisiert sich, was als urtümliches Drängen und Sehnen aus dem Wesenhaften quillt. Diesem zunächst steht auf dem Wege zur Verkörperung, also noch vor der Versprachlichung, die Schicht des Inhaltlichen. Es handelt sich da um eine Vergeistigung vom Gehalt her. Hier geschieht eine Ausgliederung, deren Teile doch in einem Ganzheitsbezug verbleiben. Denn jedes Kunstwerk will Einheit, Zusammenstimmung, gemeinsame Bezogenheit seiner Teile.

Von hier her betrachtet ist es Komposition, gleichviel ob mit größerer oder geringerer Bewußtheit geleistet.

Gerade die Art dieser Einheitsbildung ist in den einzelnen Epochen stark verschieden. Jedes Zeitalter besitzt sein besonderes Kompositionsprinzip. Es scheint mir viel zu fundamental zu sein, um von den Zeitgenossen bewußt formuliert werden zu können. Was die Theoretiker und die Programme meist nur zu geben vermögen, sind einzelne Handgriffe. Darüber waltet ein Umgreifendes, von letztem Müssen Veranlaßtes, das wir erst aus der Sicht großen historischen Abstands zu überblicken vermögen.

Wenn ich nun an dem Demonstrationsbeispiel des 17. Jahrhunderts für Deutschland eine Bezeichnung wähle, welche die Epoche auch verwendet, so soll das keine Abhängigkeit oder gar Entlehnung behaupten, nämlich der Dichtung von der Musik. Denn ich finde ein typisch barockes Kompositionsprinzip greifbar in der Fuge[1]).

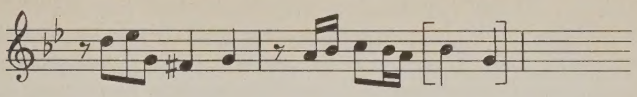
Worin besteht eigentlich die Eigenart der Fuge? Ein später Zeitgenosse (Joh. Gottfr. Walther, Musical. Lexikon oder Musical. Bibliothek, Leipzig 1732) definiert sie als »ein künstlich Stücke, da eine Stimme der andern, gleichsam fliehend, mit einerley Themate, in verschiedenem Tone nacheilet«. Unter Berufung auf Joh. Mattheson betont er, daß sie hauptsächlich »in einer gewissen (= bestimmten) Wiederholung und künstlichen Vertheilung einer eintzigen fest-fürgesetzten Clausul« besteht. Das Thema macht also den Grundgedanken aus, wird zum Gehalt des Werkes. Ehern hält der Barockmusiker an diesem fest; er verarbeitet es, indem es abwechselnd sofort von allen Stimmen aufgenommen (»beantwortet«) wird, das ergibt einen ersten Teil, die »expositio«. Danach wird es in mehreren »Durchführungen« von verschiedenen Seiten beleuchtet. Stets bleibt das einfach gewählte Thema erhalten und erweist sich als die einzige Triebkraft, deren innere Zielstrebigkeit das Ganze des Kunstwerks zur Entfaltung bringt. Selbst die kurzen Überleitungen von einem Teil (Durchführung) zum nächsten sollen aus dem Thema und seinem musikalischen Material in irgendwelcher Weise abgeleitet sein. Die einzelnen Teile stehen untereinander in Beziehung, oft in kontrastierter Gegensetzung durch die darin verwendete Tonart. Entsteht dadurch der Eindruck lebhafter Bewegung, so nimmt die Steigerung gegen Ende zu. Nunmehr wartet die einzelne Stimme nicht, um der Vorgängerin zu antworten, erregt ruft sie ihren Part. Aus dieser Ballung der »Engführung« erhebt sich dann das Thema, von allen vereint vorgetragen und bestätigt, voll Wucht und Glanz. Es ist, als ob es nun Komponist, Ausführende und Zuhörer in seiner vollen Bedeutsamkeit durchlebt, erkannt und sich zu eigen gemacht hätten.

Verdeutlichen wir uns das eben so abstrakt Gesagte an der kleinen,

---

[1]) Jos. Müller-Blattau, Geschichte der Fuge, Kassel [1]1923, [3]1956.

aber leicht überschaubaren Fuge in g-Moll aus dem 1. Teil des 'Wohltemperierten Klaviers' von Joh. Seb. Bach. Sie hat folgendes Thema:



Übrigens ist dieses Thema nur hinsichtlich seiner rhythmischen Ausgestaltung eigentlich von Bach, seinem melodischen Bestande nach gehört es zu jenen, die »Gemeingut der Tonsetzer« jener Zeit waren[2]). Es ist deutlich dynamisch und durch seine Zweiteiligkeit in sich bewegt; es ist nicht rein linear gebaut, sondern harmonisch fundiert. Vier Stimmen führen es in verschiedenen Tonarten durch vier Teile. Der Alt beginnt mit dem Thema, dann tragen es nacheinander Sopran, Baß, Tenor vor, während die anderen Stimmen es kontrapunktierend beleuchten. In dieser »Expositio« bleiben sie in recht enger Beziehung zum Thema, entnehmen ihr Material größtenteils der Weiterbildung des zweiten Thementeils oder der freien und kontrahierten Umkehrung des ganzen Themas. Diese beiden so gewonnenen Motivtypen werden für den weiteren Verlauf höchst wichtig. Im 8. Takt beendet eine Kadenz auf D (Sekundaria der älteren Kompositionslehre) diese erste Durchführung (Exposition). Nach kurzem modulatorischen Zwischenspiel beginnt mit dem 12. Takt die zweite Durchführung. Wieder bringt der Alt das Thema, und zwar in der parallelen Durtonart (D-Dur). Bald sekundiert ihm der Baß, rasch folgt Sopran, wiederum Baß, schließlich Alt. Diese »Engführung« macht den Eindruck lebhafter Steigerung, das musikalische Geschehen wird eindringlicher, es scheinen sich die Stimmen mit Affekt das Thema anzueignen. Ein knappes Zwischenspiel von nur einem Takt leitet zur dritten Durchführung, die auf der Unterdominante (c-Moll) beginnt. Baß, Sopran, Alt beteiligen sich in unmittelbarer Aufeinanderfolge und die lebhaft figurierenden Stimmen verstärken den Eindruck der Intensivierung. Das folgende Zwischenspiel wirkt aufgeregt, seine verstärkte Bewegung setzt die Steigerung der zweiten Durchführung lebhafter fort und intensiviert das musikalische Geschehen. Die Grundebene der Tonika (g-Moll) wird angestrebt und im Takt 28 erreicht. In dem nun anhebenden letzten Teil rufen in affektstarker Engführung Sopran, Tenor, Baß das Thema. Jetzt nimmt nicht wie im ersten Teil eine Stimme nach der andern besonnen das Thema auf, nicht wie im zweiten Teil künden sie es mit Nachdruck im Kontrapunkt der Gegenstimmen, noch wie im dritten Teil eindringlich, aber doch mehr kontemplativ. Nein, jetzt fällt ekstatisch nach wenigen Tönen schon die nächste ein. Keine begleitet mehr die andere, jede posaunt nur noch den Themenkopf. Da endet

[2]) Schering Musikal. Bildung . . . 1911, S. 77.

diese leidenschaftliche Ballung die Tenorstimme, die sich unmittelbar der ihr den Weg bahnenden Altstimme anschließt. Sie hebt das Thema in unzerstückelter Schönheit empor. Nun vereinen sich sämtliche Stimmen und tragen in gleichmäßig breitem Schreiten das nach allen Seiten durchlebte Thema würdig vor. Verehrend lassen sie es in seiner Grundgegebenheit in gesteigertem Glanz erstrahlen. Grade diese letztliche Bestätigung ist ein Wesensmerkmal fugalen Gestaltens.

Ganz das gleiche Kompositionsprinzip durchwaltet aber auch ein Sonett von Andreas Gryphius 'Über die Geburt Jesu', das sich in der Ausgabe Leyden 1643 zuerst findet. Die »Christnacht« stellt das Thema: es ist wie das der g-Moll-Fuge zweiteilig, geistig und visuell: »lichte Nacht«. Diese antithetische Spannung liefert die Bewegung. Sie wird außerdem noch deutlich unterstützt durch den Kontrast von a (Nacht) und i (licht) mit den kombinierten ai und oi (freudenreiche). Gilt die Nacht als Symbol der Dunkelheit, des Unheimlichen, Bedrohlichen, so erfüllt Licht die Christnacht, himmlisches Licht. Mit dem Staunen hebt die erste Halbzeile an: »Nacht, mehr denn lichte Nacht«. Wie bei der Expositio der Fuge wird nichts Neues weiter gesagt, sondern dies Thema erst visuell, dann geistig bekräftigt, stets in Ausrufungssätzen, und so das erste Quartett gefüllt. Das zweite Quartett behandelt wie eine zweite Durchführung die Bedeutsamkeit: »o freudenreiche Nacht«. Als dritte Durchführung kündet das erste Terzett die Menschwerdung als das Ereignis dieser Nacht. (»Der Zeit und Nächte schuf, ist diese Nacht ankommen.«) Das letzte Terzett häuft wie eine Engführung zunächst die nächtlichen Dunkelheiten von Jammer, Sünde, Grab. Gegen sie strahlt dann in erlösendem Glanze die lichte Nacht der Geburt Jesu, wobei die beiden Halbzeilen des Anfangs umgestellt werden, so daß das Ganze mit der ersten Halbzeile (»Nacht, mehr denn lichte Nacht«) in feierlichem Preisen gipfelt.

Wenn man das Sonett laut liest, so wird man unwillkürlich mit hineingezogen in eine Bewegung, die sich steigert an Wucht und geistiger Bedeutsamkeit. Hier handelt es sich nicht um ein rhetorisches Kunstwerk. Nein, echte Ergriffenheit des Autors fand gemäße Gestalt.

Gewiß ist das nicht die Art Goethescher Erlebnisdichtung. Aber daß Gryphius hier echte innerliche Beteiligung ausspricht, eben in der Art seiner Zeit und Geistigkeit, das spürt man doch, sobald das Gefühl erster Fremdheit überwunden ist. Es handelt sich um mehr als eine zufällige Analogie mit der Fuge oder eine willkürliche Hineindeutung. Vielmehr waltet hier eine innere Notwendigkeit, eine sinnvolle Abfolge. Das wird greifbar an einem anderen Sonett von Andreas Gryphius, dem wenig beachteten 'Einsamkeit' (Buch IV, Nr. 6, Palm S. 133)[3]).

[3]) Andreas Gryphius, Lyrische Gedichte, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Nr. 171, Tübingen 1884.

Die Situation der Einsamkeit füllt das erste Quartett. Die Bedeutsamkeit, weit über das nur Malerische hinaus, betont gleich die erste Zeile durch die Formulierung »mehr denn öden Wüsten«. Das Beschauen (»beschau ich«) bringt dem Dichter seine Verlassenheit zu vollem Bewußtsein. Die bedrohlichen Eindrücke der äußeren Situation führen im zweiten Quartett zur meditierenden Betrachtung (»betracht' ich«), zur geistigen Einsicht in die Ohnmacht, die vanitas (»wie der Mensch in Eitelkeit vergeh'«). Daraufhin wird im ersten Terzett das Gemüt mit schreckhaften »Gedanken« erfüllt und gepeinigt. Sie werden erregt von einzelnen herumliegenden Gegenständen, die nun mahnende Zeugen der Vergänglichkeit werden. Im zweiten Terzett zieht der Autor aus dieser beängstigenden Not seiner existentiellen Einsamkeit die tröstende Erkenntnis: »Daß alles, ohn' ein Geist, den Gott selbst hält, muß wanken«. Nicht Verlassensein von Gott, sondern Gewiesensein auf Gott als Zuflucht, Einsamkeit zu Gott ist Ergebnis und Aufhöhung des Themas.

In paradigmatischer Deutlichkeit zeigt das Sonett, was innerlich im Dichter vor sich ging. Das ist sehr dankenswert; denn die metaphorische Ausdrucksweise verdeckt uns Heutigen nur zu sehr das darin schwingende seelisch-geistige Leben, ganz so wie es die schweren Stoffe der zeitgenössischen Kostüme mit den natürlichen Körperformen tun. Diese Vorliebe für das Bildliche weist uns darauf hin, daß der Barockmensch rasch und energisch auf alle sinnlichen Eindrücke reagiert. Sie stehen am Anfang. Aber nicht als Gegebenheiten der Natur bekommen sie Selbstwert und Eigenleben. Nein, sie werden Sprungbrett ins Geistige. So verweilt in unserem Sonett der Dichter nicht bei dem Befund der Landschaft, die ja eine »Ideallandschaft« ist. Darauf wies bereits in der ersten Zeile die Formulierung »mehr denn öde« hin. Im Visuellen steckt zugleich etwas Geistiges. So geht das zweite Quartett vom Beschauen zur Betrachtung über. Nicht um den Autor handelt es sich, um dessen subjektive Empfindungen, sondern um den Menschen schlechthin und seine haltlose Verlassenheit (vanitas). Auf Grund dieser geistigen Bedeutsamkeit arbeitet es im Gemüt (»Mut«) des Autors weiter. Seine »Gedanken« verknüpfen sich Gegenständen, die nun allegorische Prägnanz und Gewichtigkeit erhalten. Auch die beiden Daten der Landschaft, die Ruinenreste und das öde Land sind nicht als Naturgegebenheit wahr- und hingenommen, sondern erst jetzt erwähnt und also bewußt ausgewählt zur Veranschaulichung, sie dienen wie die Angaben im Anfang als Sprungbrett für das Ich des Autors, das erst jetzt sich zu nennen wagt, aber gleich in einer Aktivität (»schön und fruchtbar mir«), die sich den geistigen Gehalt aneignet. Damit kommt ein innerer Vorgang zu seinem Ziel, wird »fruchtbar«. Hier findet das von seiner »Einsamkeit« erschreckte Ich die Rettung, indem es die helfende Hand Gottes ergreift, sich von ihr halten, ja emporheben läßt. Dies eben

ist aber die Grundsituation des barocken Ichs überhaupt. Es ruht nicht in sich wie etwa das Goethes, getragen vom Vertrauen, Entelechie zu sein mit einem göttlichen Funken begabt. Dagegen ist das barocke Ich stets von Minderwertigkeitsgefühlen bedroht und bedrängt, über dieses Ich hinaus möchte es sich zu einem imposanten Geltungs-Ich emporschrauben. Das vermag es, wenn es sich anschließt an die ewigen Güter und Werte, wenn es Gottes Hand faßt und sich zum summum bonum emporschwingt. So sind die beiden Sonette, die wir eben heranzogen, vom gleichen Grunderlebnis gespeist, jedes handelt von einem der beiden Pole: von der Bedrohtheit des Ichs und von Gottes Gnade, die ihm die rettende Hand bietet. Gryphius wird uns so als einer der großen Repräsentanten seiner Epoche deutlich; kein Wunder, daß auch das spezielle Kompositionsprinzip des Zeitalters die Inhaltsbildung bei ihm so deutlich durchformt.

Hat sich erst einmal unser Blick und Empfinden für diese Struktur geschärft, so ist es leicht, sie in anderen Sonetten wiederzufinden. Natürlich ist eine gewisse Variationsbreite stets vorhanden. Es handelt sich ja um kein starres Schema, das etwa aus der Vierteiligkeit des Baus beim Sonett herrührt, sondern um ein lebendiges Prinzip aus innerer Sinnhaltigkeit.

Sogar scheinbare Naturstimmungen sehen bei Gryphius so anders aus als später bei Goethe, bei Mörike oder Storm. Selbst in dem Sonett 'Abend' herrscht nicht die Empfindung des Gelösten, nein des Verbleichens und Vergehens: »wie ist die Zeit vertan!« So erhält die erste Halbzeile thematisches Gewicht: »Der schnelle Tag ist hin.« Diese Empfindung vertieft sich im zweiten Quartett zu der mahnenden Einsicht: es wird alles: »ich, du und was man hat und was man sieht, hinfahren«. Aus solcher Not schreit im ersten Terzett das Ich nun zu Gott auf und bittet im zweiten Terzett: »Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen, So reiß mich aus dem Tal der Finsternis zu Dir!« Analog wird beim 'Morgen' Morgenröte und Sonnenaufgang nicht beschrieben, sondern zum Thema: Erleuchten. Nicht einzelne Naturdaten wie etwa: »man sieht der Strahlen Pracht Nun blinckern auf der See« werden allegorisiert. Aber sie erhalten zugleich geistige Bedeutsamkeit. »Der sich jetzt beugt vor Deinen Füßen« bittet: »Vertreib die dicke Nacht, die meine Seel umgibt« . . . und steigert sich bis zum Flehen: »und wenn mein End' . . . bricht ein, Daß ich dich, mein Sonn', mein Licht mög ewig schauen!« Hier verrät sich kein mangelndes Naturgefühl, sondern eine andere Art und Richtung des Erlebens schlechthin. Ebenfalls kann man dem Sonett 'An die Sternen' (Son. III, Nr. 36, Palm S. 118) ganz gewiß nicht ein wirklich persönliches Empfinden, eine Verbundenheit mit den Sternen absprechen: »Ihr Lichter, die ich nicht auf Erden satt kann schauen«. Aber wieder wird keine Gesamtstimmung dargeboten noch ein Gefühlsablauf ausgedrückt wie etwa in dem schönen Gedicht von Matthias Claudius 'Die Sternseherin Liese'. Bei Gryphius

werden die Sterne zum Thema, das im ersten Quartett in variierenden Umschreibungen (Fackeln, Diamante, Blumen) verdeutlicht wird. Das zweite Quartett verehrt sie als von Gott geschaffene und gesetzte Wächter, wobei dreimal Gott selbst genannt wird. Voll Liebe gesteht dann im ersten Terzett der Dichter: »wie manche schöne Nacht Hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?« Im zweiten Terzett erfolgt der Aufschwung ins Transzendente, die Sehnsucht: »Euch, derer Liebe mir steckt Hertz und Geister an«, als verklärter Geist »unter mir besehen« zu können.

Es dürfte nun wohl offenkundig geworden sein, daß es sich bei den Sonetten von Gryphius um kein äußeres Schema handelt, womöglich um eine Altersmanier, sondern um innere Nötigung, die aus der Art des Erlebens stammt, grade dann, wenn es persönlich, tief und echt ist.

Der zweite große Sonettist des Jahrhunderts, Paul Fleming, ist Gryphius nahe verwandt in ernster Lebensauffassung, in geistiger Gerichtetheit überhaupt. Kein Wunder, daß auch er das Thematische in der Präzision des Erlebnisses und fugale Durchführung zeigt. Das tut sich schon in der Betitelung kund. 'Neuer Vorsatz', diese Überschrift bezeichnet das Ziel, die Pointe (I. Buch, Nr. 11). Der »Vorsatz« besteht in der Abwendung von der eitlen Welt und der Hinwendung zum wahren, höchsten Gut, zu Gott. Dies wird nun aber nicht moralisch besprochen, sondern aktiv gefaßt als Abwendung und ausgestaltet als Absage. Das Thema lautet, wie die erste Halbzeile es formuliert: »Welt gute Nacht«. Es wird zweiteilig gefaßt: Welt und die Abwendung des Ichs von ihr. Das erste Quartett enthält nichts als die Absage an die Welt. Das zweite Quartett geht weiter und beleuchtet die Wendung: hin zu Gott und ab von der Welt. Das steigert sich affekthaft im ersten Terzett: »Hin, Welt, du Dunst! Von itzt an schwing ich mich Frei, ledig, los, hoch über mich und dich Und alles das, was hoch heißt und dich heißet.« Von dem, was das Ich nun erreicht, dem höchsten Gut, spricht begeistert das zweite Terzett und schließt auftrumpfend: »Trutz dem, das mich in mich zurücke reißet.« Also ein letzter Fußtritt der Welt, deren Schwergewicht doch immer noch als bedrohlich empfunden wird. Es bleibt eben ein »Vorsatz«, eine Willensanstrengung des Ichs, das auch hier wieder die göttliche Hand ergreift und sich dadurch emporschwingen will: »Ich bin nun nicht mehr Ich.« Überall macht sich geistesgeschichtlich natürlich der christliche Stoizismus bemerklich, was ja in diesem Sonett direkt die Formulierung »höchstes Gut« verrät. Diesem Gedankenkreis entstammt auch das Sonett 'An sich' (II. Buch, Nr. 24). Es klärt die Weisung: »Sei dennoch unverzagt.« So lautet die erste Halbzeile und das Thema. Die Durchführung im ersten Quartett betont das »Dennoch«, wohingegen die des zweiten Quartetts das »Unverzagt« religiös vertieft, indem die providentia als Grund und Sinn angedeutet wird. Sie wird also auch hier als persönliche Überzeugung sicht-

bar. »Nimm dein Verhängnis an.« So bekannte er ja auch in seinem Reiselied: »Hat er es denn beschlossen, So will ich unverdrossen In mein Verhängnis gehn.« Das zweite Quartett bringt also die geistige Vertiefung. Aus ihr zieht das erste Terzett die Erkenntnis, daß es auf den einzelnen und seine Entscheidung ankommt; er soll ja »alles für erkoren« halten. Das zweite Terzett endet mit Lehre und Mahnung (»an sich«), Meister seiner selbst zu sein. Ein solcher eben kann erst mit Recht »unverzagt« sein.

Bereits diese beide Proben lassen den individuellen Unterschied zwischen Paul Fleming und Andreas Gryphius deutlich erkennen, die Verschiedenheit in Ton und Temperament. Dem schwermütig-nachdenklichen Gryphius entspricht die sonore, ja dunkle Lautfarbe; gemäß der zuversichtlichen Art klingt die Stimme Paul Flemings metallischer. Energischer geht der lyrische Vollzug [ich möchte diesen Terminus statt dem von Petsch vorgeschlagenen 'lyrischen Vorgang' empfehlen] vor sich. Dennoch ist die Art des Erlebens, das innerliche Verarbeiten des Anlasses sowie die dem entsprechende Ausbildung des Inhalts Gryphius verwandt: sie zeigt die gleiche geistige Präzisierung zu einem Thema und dessen fugale Durchführung als Kompositionsprinzip. Jedesmal handelte es sich um solche Gedichte, die der tiefsten Überzeugung des Dichters entstammten. Man könnte zur Erhärtung noch ein Beispiel heranziehen, dessen biographischer Anlaß sich fassen läßt. Das ist bei beiden das Erleben der Seenot, des Schiffbruches. Was Gryphius auf der Fahrt von Danzig nach Holland 1638 durchmachte, faßte er in dem Sonett 'Andenken eines auf der See ausgestandenen gefährlichen Sturms' (V. Buch, Nr. 26, Palm S. 173). Die erste Halbzeile bringt wieder das Thema: »O Gott! was rauhe Not!« Das erste Quartett malt die Not durch das stürmische Meer, das zweite durch die Bewegungen des Schiffes. In gesteigerter Erregung zählt das erste Terzett die Verheerungen an Bord auf. Nach einer Engführung hilft aus der persönlich empfundenen Not (»Todt war ich vor dem Tod«) Gott, dem der Dichter »lebend und errettet Lob kann singen«. Die Zuspitzung auf denselben Schluß als Pointe drückt Paul Fleming gleich in der Überschrift aus (I. Buch, Nr. 19). Sie ist lang, gibt ein Zitat aus Augustin *inter bracchia Salvatoris mei et vivere volo et mori cupio.* Wie Olearius berichtet, liegen die Ereignisse vom 15. November 1636 auf dem Kaspischen Meer zugrunde. Hier handelt es sich um das Überbordfallen und Versinken, um die sich steigernde Not, da das Schiff mit seinen eigenen Schäden zu kämpfen hat. Aber der stoische Gleichmut hilft, der sich auf das Gottvertrauen stützt: »denn mein Erlöser trug mich allzeit auf den Armen«. Nicht die Rettung als reales Geschehen wird zusammen mit einem Bericht über den Sturm geschildert, nein allein auf das geistige Verarbeiten, auf das persönliche Verhalten kommt es an. Das Versinken ins Bodenlose ist das eigentliche Thema, dem im Schluß das Getragenwerden, nicht durch

das Wasser, sondern durch das religiöse Vertrauen, entgegensteht. Jedoch auffallenderweise wird dies nicht als Gefühlserguß gegeben, nicht stimmungshaft gefaßt, sondern als Erkenntnis präzisiert, eben in Zusammenhang mit dem Zitat der Überschrift. Das Ich des Dichters hat somit den Anschluß an Gott gefunden. Solcher Aneignungsvorgang kann natürlich auch im Weltlichen geschehen. Es wird dann die Verehrte sein. Das wäre nur eine Ausrichtung auf eine Schlußpointe. Dafür, daß sich bei den vielen weltlichen Sonetten Paul Flemings auch leicht deutliche Beispiele für thematische Zuspitzung und fugale Durchführung finden, sei noch ein Hinweis gegeben. Das Sonett 'An Dulcamaren' (III. Buch, Nr. 71) lebt von der Antithese der ersten Zeile »ich ohne Haß dich . . . lieben«, ergänzt durch »Du Bittersüße«. Das erste Quartett enthält als echte Expositio nichts weiteres, als was das Thema besagt. Liegt hier der Akzent auf dem Du, so verlegt das zweite Quartett ihn auf das Ich. Das erste Terzett betrachtet die Wechselbeziehung »ich wie Du«. Im letzten Terzett wird die volle Größe und Gefährlichkeit dieser Liebesperversion deutlich: »Ich muß zugrunde gehen Durch dich gehaßtes Lieb, durch dich, geliebter Haß.«

Gewiß ist das Sonett in seiner ganzen Geschichte verknüpft mit der reflektierenden Einstellung und neigt zur Stellung eines Themas. Jedoch die fugale Durchführung ist damit nicht gegeben und tatsächlich nicht vorhanden. Als Opitz diese Form einbürgert und die europäische Tradition damit nach Deutschland leitet, verwendet er noch nicht das fugale Kompositionsprinzip. Er fand es eben nirgends vor. Was er im 'Bloem-Hof' fand, besaß den üblichen pyramidischen Bau mit dem starken Einschnitt nach den beiden Quartetten, und seine Übersetzung bildete das getreulich nach[4]). Nicht anders hält es Grotius, von dem er zwei Sonette bei Wahrung der Architektur übertrug. Aller Vorbild war ja Petrarca, und in der Tat herrscht bei ihm die Statik. Sehr häufig stehen die beiden Quartette den beiden Terzetten gegenüber. Dabei können aber auch die einzelnen Strophen stärkere Individualität erhalten, jedoch ohne den Einschnitt in der Mitte des Gedichts zu verwischen. Diese Einteilung besitzt auch jenes Sonett, das der Schlesier direkt »auß dem Italienischen Petrarchae« (A. Nr. 20) übernahm. Die weiteren, dem Italienischen entnommenen Sonette, entstammen der Gambara. Sie ist begeisterte Schülerin von Petrarca und dementsprechend auch seiner Architektonik[5]). Nicht anders verhält es sich mit Ronsard und seiner Nachbildung durch Opitz (A. Nr. 15 und 96, auch Nr. 68). Wie gewandt versteht der jugendliche Poet sich an die Originale anzuschmiegen! Da erstaunt nicht, daß seine Versuche die bewährte

[4]) Ausgabe von A hrsg. von Georg Witkowski, Halle, Neudrucke 189/92, S. XXVf.

[5]) Günther Weydt, Euphorion Bd. 50 (1956), S. 1–26; auch Walter Mönch, Das Sonett (1955), bes. S. 64f., Petrarca.

und einleuchtende pyramidische Architektur übernehmen (ganz eindeutig A. Nr. 64 und 82). Es beginnen sich jedoch Auflockerungen einzustellen. So knüpft das Hochzeitssonett an seinen Jugendfreund Michael Starcke (A. Nr. 139) an die Komposition einer kleinen Gruppe bei Petrarca an, die das Schlußterzett abhebt vom ganzen übrigen Bestand. Das kommt der Neigung entgegen, die Schlußpointe zu einer Sentenz, einem Moralsatz zu erweitern, wofür eine Zeile, selbst ein Reimpaar zu eng wird. Hierher gehört das Lob auf den Turm des Straßburger Münsters (Nr. 46), das vielleicht schon am Ende der jugendlichen Produktion steht. Bei dem Preissonett auf den 'Wolffsbrunnen bey Heidelberg' (A. Nr. 95) bringt das zweite Quartett schon eine Steigerung. Wenn die Bevorzugung des Quells durch den Landesherrn auch dessen Würde vermehrt, so bildet das nicht die Pointe des Sonetts, sondern diese wird als Gipfel der Klimax in der Moral gefunden (Z. 13 und 14). Als Überleitung bringt dazwischen das erste Terzett die Umstellung auf das Allegorische des landschaftlichen Bestandes. Damit beginnt sich die statische Architektur in Bewegung zu setzen, eine Dynamik deutet sich an. Das Streben nach geistiger Erkenntnis als »Nutzen«, richtiger als Lebenshilfe scheint die eigentlich treibende Kraft zum strenger thematisch gefaßten Thema und zu dessen fugaler Durchführung zu sein. So preist der reife Opitz nunmehr die Schönheit der Verehrten als Wegweiser und beflügelnde Kraft zur göttlichen Schönheit, neuplatonischen Gedanken folgend. Das Thema wird sofort als Willensentschluß formuliert: »Ich will dies halbe Mich, was wir den Körper nennen, ... verzehren durch die Glut, ... (um in) den Himmel einzugehn.« Die Expositio verdeutlicht dies durch die mythologische Parallele des Herkules (»Alkmenen Sohn«). Das zweite Quartett nennt dann das Ziel, nach dem sein »Geist beginnt zu rennen«, es ist »ein viel besser«, ja eigentlich das höchste »Gut« (summum bonum). Das erste Terzett bittet die Verehrte, ihn mit ihrer »Augen Brunst« zu entzünden, so daß er (zweites Terzett mit der Engführung) »ledig, frei und los« zum »Himmel fliegen kann«, um der ewigen Schönheit ansichtig zu werden. So finden wir Opitz als Wegbereiter des Barocks auch in dieser Richtung, und darin beruht ja seine große historische Wichtigkeit und Wirkung. Seine spezielle poetische Begabung und melodiöse Gewandtheit kommt der Entwicklung artistischer Verantwortlichkeit und Bemühung in Deutschland auch noch hinsichtlich des Alexandriners zugute. Nicht daß er ihn einführte, sondern wie er ihn dabei sofort metrisierte, ist entscheidend. Das Beispiel der Holländer, zumal von Heinsius, leitete ihn, und so gelang ihm der Einklang mit der natürlichen akzentuierenden Betonung der deutschen Sprache. Worauf es besonders ankam, war die Auflockerung des starren Schemas der klassizistischen Symmetrie. Diese bestand einmal in der Zweizeiligkeit, die bei freier Verwendung (in den Sylvae) zum Reimpaar führt,

sowie in der Gleichschenkligkeit der Zeile infolge der Zäsur in der Mitte. Dagegen auch die Zäsur nach der dritten Silbe zu benutzen, darin ist später Andreas Gryphius besonders geschickt, der noch stärker aufspaltet, etwa: »Sie, dennoch sie, mein Licht!« (Son. V. Buch, Nr. 69). Das andere ist die Verselbständigung der Halbverse, ihr Zusammenschluß zu Ketten, die nicht mit dem Versende schließen. Besonders für Engführungen ist ja solch Verlassen klassizistischen Gleichmaßes besonders notwendig. Aus dem Abschiedssonett von Opitz an Flavie, das alle Naturdinge aufruft, sei noch als Beispiel das letzte Terzett zitiert:

»So bitt ich Himmel, Lüft, Wind, Hügel, Hainen, Wälder,
Wein, Brunnen, Wüstenei, Saat, Höhlen, Steine, Felder
Und Felsen: sagt es ihr, sagt, sagt es ihr für mich.«

Kann man am Sonett das fugale Kompositionsprinzip auch am greifbarsten wahrnehmen, so ist es doch keineswegs auf dieses beschränkt. Auch im Strophenlied noch wird es fühlbar, nicht zuletzt in der geistlichen Dichtung. Gryphius behandelt sein Grunderlebnis »Vanitas mundi« auch im Strophenlied (Palm S. 210f.). Das Thema formuliert die Anfangsstrophe: »Was ist die Welt«, mit der schließlichen Antwort: »Ein leichter Wind«. Als erste Durchführung vergleicht er das Vergebliche in des Menschen Mühen mit der rasch welkenden Blume; die zweite mit dem Seidenwurm, die dritte mit der Modeblume, der prangenden Tulpe. Steigerung und Intensivierung führt in Strophe 5–6 schließlich zu der schmerzhaften Erkenntnis des ganzen Lebens als »eitel Weh«. Die letzte Strophe weist zu Gott als einzigem Halt und vollendet damit positiv die Erkenntnis von der Nichtigkeit der Welt.

Paul Gerhardt neigt ebenfalls dazu, thematisch sein Erleben zu verdichten und es fugal zu entfalten. Dabei schließen sich jedesmal mehrere Strophen zu Gruppen zusammen. Sein Adventslied variiert keineswegs den preisenden Hosiannaruf nach Matth. 21, 8. In erster Besinnung fragt sich der Fromme: »Wie soll ich Dich empfangen.« Zweiteilig stellt sich wieder das Thema in der antithetischen Spannung: ich will empfangen – Dich. Die Expositio umfaßt Strophe 1 und 2 und verdeutlicht das Ich mit »mein Herze«, das Dich durch die doppelte Anrufung Jesu und seine Bedeutung für das Ich durch »meiner Seelen Zier«. Die zweite Durchführung bringt in Strophe 3–5 die Begründung und geistige Vertiefung: Christus bringt das Heil (Str. 3) und rettet den Menschen (Str. 4) aus Liebe (Str. 5). In der dritten Durchführung (Str. 6–9) geschieht die Aneignung im Herzen (Str. 6), das ihn aufnimmt voll Hingabe (Str. 7) und getrost (Str. 8) sich auf ihn verläßt (Str. 9). In der Schlußstrophe (10) bittet in Sehnsucht und Ergebenheit das offenstehende Herz, »Ach komm . . .«, es ist nun bereit zum Empfang.

Es kann das Thema sich zur direkten Mahnung: »Gib dich zufrieden« (Ps. 37, 7) konkretisieren. Die 15 Strophen schließen sich aber trotz des steten Kehrreims als Schlußzeile (»Gib dich zufrieden«) keineswegs gegeneinander ab und stehen gleichwertig wie Perlen nebeneinander; nein, sie schließen sich deutlich zusammen, und zwar wiederum zu drei Gruppen. Enthält die erste Strophe das Thema, so setzt danach die geistige Vertiefung und Begründung ein: in Gott wird nun die unruhige Seele stille. Er ist voll Trost (Str. 2), Mitleid (Str. 3) und Treue (Str. 4), er erhört »des Herzens stilles Klagen« (Str. 5). Daraus folgt die Haltung des Frommen (Str. 6–11). Er sei unverzagt (Str. 6), ohne Sorgen (Str. 7), voll Vertrauen (Str. 8) und Zuversicht (Str. 9), geduldig (Str. 10) und beständig (Str. 11). Das Resultat faßt der Schlußteil (Str. 12–15) zusammen. Gläubiges Zufriedensein erhebt über alle Plagen (Str. 12) und Leiden (Str. 13) und führt über den Tod als Erlöser (Str. 14) zum ewigen Frieden (Str. 15). So endet mit einem letzten Aufschwung auch dieses scheinbar lehrhafte Lied. Selbst in dem so undogmatischen 'Sommersang' läßt sich das fugale Kompositionsprinzip entdecken. Die erste Strophe formuliert ja wieder thematisch: »Geh aus, mein Herz und suche Freud«, und so bringt dann die erste Durchführung in einzelnen Genrebildchen »Gottes Gaben« als objektive Gegebenheiten (Str. 2–7). Durch sie wird das Ich aktiviert (Str. 8): »Ich selbsten kann und mag nicht ruhn; . . . Ich singe mit . . . aus meinem Herzen . . .« Das vorherige Beschauen verinnerlicht und vertieft sich zum Bedenken (Str. 9: »denk ich«), das den Blick sehnsüchtig zum Himmel (Str. 9) und auf das Jenseits lenkt (Str. 10–12). Die drei letzten Strophen schwingen sich im Gebet empor: »Gib, daß der Sommer Deiner Gnad in meiner Seele früh und spat Viel Glaubensfrüchte ziehe« (Str. 13), so daß das Ich als »guter Baum« und »schöne Blum« erfunden (Str. 14) und zur Ewigkeit erwählt werde (Str. 15).

Auch bei den kleinen Poeten findet sich der gleiche typische Ablauf des lyrischen Vollzugs. Der Anlaß besitzt persönliche Aktualität, das Ich ist beteiligt, und die Expositio behandelt die Anfangssituation prägnant und deutlich. Dann tritt der Gehalt ins Bewußtsein, der dem bedrängten Ich Halt zu geben mächtig ist. In der Welt des Geistigen, Transsubjektiven, wird ein objektives Gut, eine Heilstatsache sichtbar und in ihrer Bedeutsamkeit betrachtet (2. Durchführung). In steigender Erregung ergreift die Seele diese Hilfe (3. Durchführung) und schwingt sich daran am Schlusse auf, empor: das bedrängte Ich erhöht sich zum Geltungs-Ich und findet somit die Antwort auf die Ausgangsfrage, jubelt den vollen Gehalt des Themas.

Joh. Rist ist zwar recht breit im Ausmalen, ja selbst Bereden; so werden seine Durchführungen oft langatmig, dennoch zeichnet sich das eben beschriebene Kompositionsschema merkbar ab. Werfen wir einen Blick

auf das bekannte Lied von der Ewigkeit, das bezeichnenderweise als 'Betrachtung der unendlichen Ewigkeit' betitelt ist. Die Anfangszeile enthält das Thema: »O Ewigkeit, du Donner-Wort«, das nun die ersten drei Strophen als Expositio hinsichtlich der unendlichen Dauer ausführen. Dann malt die zweite Durchführung die ewige Pein recht lang (Str. 4–12) aus. Erregt und erregend warnt und mahnt die dritte Durchführung (Str. 13–15): »Wach auf, o Mensch vom Sündenschlaf« (Str. 13), »Laß doch die Wollust dieser Welt« (Str. 14), »laß ab«, sonst droht »der Höllen Pein« (Str. 15). So in seiner Bedeutsamkeit durchgearbeitet dröhnt als Abschluß die Anfangsstrophe mit dem neuen tröstlichen Endreimpaar.

Bei Titz oder bei Tscherning lassen sich Beispiele unschwer finden. Selbst dessen kurze sieben Strophen von »Überwinde dich selbst« zeigen diese typische Disposition. Das Thema (Str. 1) lautet: »Der Mensch muß immer kriegen (Krieg führen) (Z. 1) . . . Muß sich in sich besiegen« (Z. 4). Als Expositio zählt die zweite Strophe die Laster auf. Darauf weisen die nächsten beiden (Str. 3 und 4) auf »Gott« und »seines Geistes Schwerdt« als Hilfe. Dann wird ermahnt: »An diesem Streit und Siegen Hangt unsrer Seelen Heil« (Str. 5) und ermuntert: »Du hast Zeit anzufangen« (Str. 6). Der Schluß ruft energisch auf: »Heb' auf das alte Wesen« (Str. 7), also verwirkliche in dir die Selbstüberwindung.

Sogar im Allerweltlichsten, noch im jubelnden Kußlied von Caspar Stieler findet sich die fugale Durchführung. Das Thema lautet: »Ich habe gewonnen, ich werde geküsset« (Str. 1, Z. 3). Ins Mythologische erhoben, jubelt die zweite Strophe: »Ich fühle der Seligen spielende Freud! Es flammen die Lippen.« Die dritte Strophe führt zur Geliebten. Die vierte leitet den Erfolg von seiner Poesie her: »Die Zeilen, die süßen«. Die Pointe der Schlußzeile triumphiert: »Nun steht mein Lorbeer mit Myrten geziert.« Selbst in dem schnörkeligen Schema der Arie der Spätzeit klingt noch das fugale Kompositionsprinzip nach. Denn bei der Dacapo-Form steht ja die erste Zeile in sich geschlossen da und hat thematische Bedeutung. Der Zusammenhang der einzelnen Teile ähnelt den Durchführungen. Das abschließende Reimpaar antwortet, meist pointiert, dem Anfang und vertieft so dessen Thema.

Jedoch nicht allein im Bereich des Lyrischen begegnen wir der fugalen Behandlung, auch im Dramatischen entdecken wir sein Walten. Natürlich werden es Monologe sein, die zu einem Thema präzisiert sind und dieses nun in mehreren Stufen durcharbeiten. Zahlreiche Belege bietet wiederum Andreas Gryphius. Bei der 'Catharina von Georgien' zeigt bereits der Eingangsprolog diese Gliederung. Die mit der Wolkenmaschine herabgekommene Ewigkeit spricht die Zuschauer als die Repräsentanten der Menschen an mit der Aufforderung: »Mich sucht« (V. 3), und zwar in dieser Situation, »wo alles bricht und fällt« und verstärkt die Mahnung:

»Ihr Blinden! Ach! wo denckt ihr mich zu finden!« (V. 5). Die erste Durchführung (V. 9–34) zeigt das törichte Irren und Rasen. Die Menschen suchen in verkehrter Richtung, eben hier auf der Erde. Ein Selbstzitat wird benutzt aus dem Sonett 'Alles ist eitel'. So ist das Ergebnis: der Sarg. Diesem gleichsam objektiv Gegenständlichen, als dem warnenden Tatbestand, stellt der nächste Teil (V. 35–60) die im Subjektiven liegenden Triebkräfte zur Seite, die Ruhmsucht, den Ehrgeiz, die Geldgier, den Schönheitsgenuß und den Machtdrang. Die dritte Durchführung drängt zur Besinnung (V. 61–80): erkennt das Eitle des Besitzes, das Vergängliche des Irdischen und steigert in großen Antithesen wie eine Engführung Irdisches gegen Himmlisches, Vergänglichkeit gegen Ewigkeit. So wurde klar, »was Ewig euch ergetzen und verletzen kann« (V. 80). Am Beispiel der Titelheldin als der ihr Folgenden wird dann die Weisung formuliert: »Verlacht mit ihr, was hier vergeht« (V. 86).

Nachdem in dem großen Dialog mit Imanculi (IV, 3) die Königin statt der ihr angetragenen Krone Persiens die Dornenkrone des Blutzeugen gewählt hat, bringt sie diese Entscheidung Gott als ihr Opfer dar. Das Thema lautet (V. 269): »nimm an, was ich nun dir zum Opfer sol vergissen«, ihr Blut. Das Dramatische macht sich in diesen Strophen in der Weise bemerkbar, daß in den Durchführungen diese Hingabe sich durchzukämpfen hat. Da ist zunächst das verständliche leibliche Schaudern, das aus dem Gegensatz von Fleisch und Geist herrührt. Hier wird der Tod als Bedrohung empfunden. In der zweiten Durchführung wird der Tod als Wirklichkeit angenommen, wird er auf geistiger Ebene als Wert erkannt, als erstrebter Eingang zum ewigen Leben bejaht. In der dritten Durchführung rafft sich die Betende auf, den Martertod als unausweichbare Gewißheit zu bestehen und fleht um Kraft zur Beständigkeit. In der Schlußstrophe steigert sich die Hingabe zur Todesbegeisterung, der Affekt des amor dei bricht durch, Catharina »fühlt erfüllt ihr langes Sehnen«.

Jedoch nicht nur die Königin als das leuchtende Vorbild, auch ihr Gegenspieler Schah Abas erhält seinen großen Monolog in II, 4, und dieser ist ebenfalls wie eine Fuge gebaut. Thema und Exposition umfassen die Verse 183–199. Es handelt sich um die Not: »o grausamster Verlust, den je dis Hertz erlid!« (V. 184). Der Kummer (die aegritudo als Affekt) äußert sich in sechs gleichgebauten Ausrufsätzen. Diesen stehen als Expositio Fragesätze entgegen. Sie kommen aus der entgegengesetzten Perspektive, nämlich auf den Schah hin, nicht auf Catharina hin wie vorher. Jetzt erfüllt den König das Erschrecken (metus) als Affekt, ein Gefühl der Blamage. Die nun folgende Durchführung (V. 199–222) quillt aus dem Affekt des Zornes (ira). Wieder folgen sich Ausrufsätze, die neuen Krieg und schreckliche Zerstörungen androhen. Fragesätze mit Selbstvorwürfen unterbrechen dies »rasen«. Aber der zurückgestaute Affekt

bricht gesteigert durch, nun als Rachelust. Wie ein Zwischenspiel mutet neues Gefühlsumschlagen (223–28) an, in welchem Catharina das Recht zur Gegenwehr zugestanden wird. Damit ist der Blick wieder auf die Königin gerichtet. Nun folgt eine neue Durchführung, die ganz erfüllt ist von der Großmut. »Der Grimm, der heiße Zorn verschwind't«; Abas will beweisen, daß er »selbst sein Meister sey« (V. 244). Er rafft sich auf zu der Geste: »geh hin«, die als Anapher fünf Sätze beginnt. Doch plötzlich wendet sich wieder die Blickrichtung, und die letzte Durchführung (ab V. 249) steht nun ganz unter diesem Gegeneinander der beiden Perspektiven, die wie zwei Feinde sich entgegen wirken und in sich steigernden Antithesen gegeneinander kämpfen. Der große Vergleich vom Schiff im Seesturm faßt die ganze »Noth« zusammen. In hastender Engführung (V. 269) drängen sich antithetisch die streitenden Affekte. Nun ist sich Abas klar über seine Lage, die er in drei Zeilen abschließend zusammenfaßt (V. 270–72). Es ist der Zwiespalt, der eben den sach- und moralgerechten Entschluß nicht zu fassen vermag. Dieser Zwiespalt ist nicht nur das Gegenbeispiel zu Catharinas Entschlossenheit und Beständigkeit, er wird dem Tyrannen zum Schicksal und verursacht seinen Untergang, wie die Schlußszene verkündet. Der König bleibt verstrickt im Machtwahn und fällt der Vergänglichkeit, der Vernichtung anheim. Offenbar interessiert nicht das Psychologische an sich als seelisches Geschehen, sondern die Haltung auf Grund der Entscheidung für Werte, echte oder falsche. Deshalb kann sich der Gegenstand des Monologs zum Thema präzisieren und in mehreren Durchführungen nach der objektiven wie subjektiven Seite hin betrachten, bedenken und erfassen lassen. Auch die anderen Dramen von Gryphius bieten weitere Beispiele. Da wäre etwa der Monolog des Cardenio (III, V. 145–176), der an ein Absagesonett erinnert. Das Thema lautet: »Ich bin nicht ferner Dein!« Nach dem Verbrennen der Briefe und Andenken kommt er zu der Erkenntnis, daß was ihn hielt, nur sein »eigen Wahn« und »Brunst« gewesen sei. Auch der große Eingangsmonolog des Papinian zeigt die typische Disposition. Das Thema ist die Gefährdung dessen, der »über alle steigt«.

Das fugale Kompositionsprinzip reicht noch über die Gedankenführung in Monologen hinaus. Bereits der Untertitel der 'Catharina' formuliert den Gehalt des »Trauer-Spiels« als Thema: »Bewehrete Beständigkeit«. Wie die Beständigkeit der Königin sich bis zum letzten Hauch bewährt und wie zum Kontrast die Unbeständigkeit den Schah zu Übeltaten führt und letztlich zugrunde richtet, das zeigt die Handlung. Ihr Bau entspricht keineswegs dem Schema des Klassizismus, wie es noch Gustav Freytag aufstellte. Da stieg die Handlung ja in Stufen zum dritten Akt empor, um sich dann zum Abstieg zu wenden. Bei Gryphius bringt der dritte Akt der 'Catharina' zunächst einen Nachtrag der Vorgeschichte in schleppender Länge (392

Verse). Ist das nun ein Versagen des Dramatikers gegenüber dem überreichen historischen Stoff? Darauf folgt ein weit kürzerer Teil (65 Zeilen), in welchen der König nun endlich den Blutbefehl gibt. Dies geschieht aber wieder erst nach langem Schwanken zwischen Liebe und Rache, deren Wühlen in Chahs Seele in sieben Strophen fugiert durchgeführt wird (Z. 393–448), damit wird an jenen Monolog (II, 4) des vorigen Aktes angeknüpft, welcher die Unbeständigkeit des Fürsten als Haltung vorführte. Offenbar ist also diese Szene (III, 2) als eine weitere Durchführung des Abas-Themas gemeint, und für die vorhergehende Szene (III, 1) gilt dasselbe. Denn bei genauerem Hinsehen ergibt sich, daß ihre Funktion über die Nachtragung des Stoffes hinaus darin besteht, des Abas macchiavellistisch-gewissenlose Machtpolitik gegenüber Georgien zu enthüllen, und zwar unter der Perspektive der »Angst«, die Catharinas »Geist beschweret« (V. 53). So wirkt dieser Teil ebenfalls als Durchführung nämlich des Catharina-Themas. Damit ergibt sich der dritte Akt als erneute Durchführung der großen Doppelfuge, deren erste Durchführung den ersten (Catharina) und zweiten Akt (Abas) umfaßte. Der vierte Akt enthält die dramatische Steigerung und Höhe. Die Königin beherrscht ihn, und im großen Streitgespräch mit dem Abgesandten des Schahs (Imanculi) fällt die Entscheidung. Sie ist nicht neu und bringt keine Wendung, sie bestätigt nur, was am Ende des ersten Aktes schon feststand. Dieser Akt entspricht demnach einer dritten Durchführung. Nicht das pyramidische Bauschema des Klassizismus also liegt als Kompositionsprinzip dieser Tragödie von Andreas Gryphius zugrunde, sondern dynamisch wird wie bei der Fuge das im Titel formulierte Thema in drei Durchführungen zum katastrophalen Schluß gebracht.

Dagegen finden wir bei Corneilles Märtyrerdrama deutlich das Pyramidenschema als Bauprinzip der Handlung. Zwar ist Polyeucte während des ganzen dritten Aktes abwesend, jedoch seine Tat, die berichtet wird (III, 2) zwingt alle zur Stellungnahme und zu neuen Entscheidungen. Durch das Umwerfen des Götterbildes und die Störung der Opferhandlung hat Polyeucte seine Verurteilung zum Tod heraufbeschworen, nur Widerruf kann ihn retten. Daß er dazu nicht zu bringen ist, füllt den vierten Akt, wie der zweite die Annahme des Christentums und den Entschluß zur Bekennertat brachte. Die konsequente Fügung der Szenen besticht den Leser, es waltet überall Kausalzusammenhang. Bei Gryphius hingegen bestimmt der Idealnexus die Zuordnung der Szenen wie überhaupt deren Gestaltung und die ganze Auswahl aus dem historischen Stoff. Dem entspricht genau die vorwiegend ideologische Betrachtung der Naturvorgänge und Deutung des Weltsinns bei dem Deutschen. Es herrscht eben im deutschen Barock eine andere Einstellung als in Frankreich im selben Jahrhundert, und deswegen auch ein anderes Kunstwollen und Gestalten. Dabei kannte Gryphius

Werke von Corneille, und bereits im Vorwort zu seinem Erstling, dem 'Leo Armenius', nimmt er direkt Stellung gegen den 'Polyeucte'. Nicht also Unfähigkeit, nein Absicht ist der Grund seiner so verschiedenen Handlungsführung.

Daß die auffallende Ähnlichkeit mit dem Bau der Fuge bei der 'Catharina' kein Zufall ist, beweist auch das Drama 'Cardenio und Celinde'. Es steht nach Komposition und Ausarbeit zeitlich der eben besprochenen Tragödie nahe. Wie schon die Vorrede betont, liegt dem Dichter ein ganz bestimmtes Thema am Herzen: die Abwendung vom »Wahn« der sexuellen Leidenschaft. Sie erfolgt im vierten Akt plötzlich durch das schreckhafte Erlebnis mit dem Gespenst (IV, 4) und dem schließlich sprechenden Leichnam (IV, 6). Der dritte Akt dagegen hat wieder nur wenige (drei) Szenen und bringt eine selbständige Durchführung des Themas. Er ist zweiteilig und enthält als wichtigste Szene (III, 3) jene, in der Cardenio alle Liebesandenken verbrennt und dadurch absagt allem »eigen Wahn und itzt verfluchte Brunst« (V. 1047). Die beiden Szenen vorher verdeutlichen das gleiche Thema: Olympie bekennt sich zu ihrem Mann (Lysander), der sie durch List erworben, während sie Cardenio liebte und begehrte. Aber sie nahm das als »des Himmels Schluß« und zwang sich, »für Gottes Rath die stolzen Knie zu neigen«. Die Absage gegen alle Leidenschaft bildet den Maßstab und gibt die Richtlinie für die Perspektive der Handlung. Denn im ersten Akt wollte Cardenio zwar die Universitätsstadt (Bologna) verlassen und damit auch Celinde, aber zugleich sich an Lysander rächen und den von einer Reise zurückkehrenden erstechen. Der fünfte Akt bringt das Bekenntnis der beiden Gewandelten und ihr geändertes Leben, also den Vollzug ihrer Abwendung vom Wahn. Wieder durchwaltet hier das fugale Kompositionsprinzip den Bau der Handlung. Der dritte Akt als zweite Durchführung vertieft die geistige Bedeutsamkeit, der vierte als dritte Durchführung zeigt die Entscheidungen der Hauptfiguren und wirkt handlungsmäßig am lebhaftesten.

Auch noch im letzten Drama Gryphius' entdecken wir leicht das fugale Bauprinzip. Zwar ist die Zahl der Figuren größer und ihre Verflechtung komplizierter. Doch das Thema ist klar: die Großmut (magnanimitas) Papinians, des unentwegten Vertreters des Rechtes als der von Gott gesetzten und geforderten Ordnung des Lebens. Dafür wird er zum Blutzeugen. Wieder enthält der vierte Akt die vielfältigen Entscheidungen Papinians, der fünfte seinen Tod und vorher den seines Sohnes sowie den Wahnsinn als Strafe des Tyrannen. Der dritte Akt ist hauptsächlich gefüllt mit dem Fall und der Bestrafung des Intriganten (Laetus), der als macchiavellistischer Karrieremacher Gegenbeispiel zu Papinian ist. Von diesem handelt nur eine Szene (III, 6), in welcher er sich weigert, den Affektmord des Herrschers (Bassian) zu beschönigen und zu decken. Hier wird also wieder-

um das Thema, und zwar in zweiter Durchführung auf sein ethisches Fundament hin verdeutlicht und handlungsmäßig an Beispiel und Gegenbeispiel (Laetus) vorgeführt.

Verkörperte der 'Papinian' das Berufsethos des neuen Standes der Staatsbeamten, deren pflichttreuer Einsatz Deutschland neu aufbaute, so entsprang der 'Carolus Stuardus' ganz spontan echter Anteilnahme Gryphius'. Er ist ganz erfüllt von Ethos und Empörung des christlichen Staatsmannes und Juristen an dem Verbrechen, das die Hinrichtung eines angestammten Souveräns für einen überzeugten Vertreter des Gottesgnadentums bedeutete. Daher lautet der Titel auch: 'Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Groß Britanien', schon in der Handschrift von 1650. Das Thema ist wieder voll antithetischer Zweigliedrigkeit, und darin liegt zugleich die dramatische Spannung, aber auch die ideeliche Bedeutsamkeit des Gehaltes. So wird zunächst die historische Situation dargeboten: die Vorbereitung zur Hinrichtung und dagegen die edle Haltung des Königs. Die Zeichnung der Gegenposition verleitet den Dichter zu langem Ausspinnen, weil ja eine grundandere Auffassung von Staatsordnung zu verdeutlichen und zu diskutieren ist. Deshalb wird auch der dritte Akt jedem Fortgang des Geschehens entzogen und der staatsrechtlichen Diskussion preisgegeben. Der vierte Akt ist ganz durch Karls innere Bereitschaft, seine Haltung und Gesinnung ausgefüllt. Wiederum wird damit eine dritte Durchführung des Themas geboten. Die Katastrophe des letzten Akts führt das heroische Sterben des Königs in wirklicher Majestät vor Augen. Trotzdem die Umarbeitung eine äußerliche Erweiterung bringt und wohl mehr durch die neuen Tatsachen veranlaßt wurde, bleibt auch für sie als inneres Kompositionsprinzip die Perspektive gemäß dem Thema und dessen fugale Durchführung bestehen.

Wie anders packte 150 Jahre später Schiller den verwandten Stoff der Maria Stuart an. Als Handlung erleben wir im ersten Akt die Verkündung des Todesspruches und dessen kämpferische Diskussion (I, 6). Für seinen dritten Akt erfand der Dichter die Begegnung der beiden Königinnen und gestaltete daraus Höhepunkt und jähen Umschwung zu Ende des Aktes. Er sah Maria nicht als Märtyrerin, die ihre opfermutige Haltung zu behaupten und zu bewähren hat; vielmehr ringt in ihrem Innern der Sühnewille mit dem natürlichen Lebenstrieb und Liebessehnen des Weibes. Wie die ethische Kraft im Menschen siegt, das durchklingt das Ganze als Gehalt und gibt das Ziel der Handlung. Dabei wurde der 2. und 4. Akt allein dem Gegenspiel vorbehalten. wo es um die Unterzeichnung des Urteils durch Elisabeth geht. So entspricht auch Aufstieg und Abstieg der Handlung streng und sinngemäß dem pyramidischen Bau.

Den 2. und 4. Akt verwendet dagegen Hollands großer Dramatiker Vondel allein für seine Heldin, und zwar in beiden Märtyrertragödien

(De Maeghden 1639 und Maria Stuart 1646), die Gryphius offensichtlich gekannt hat[6]). Stets wird hier auch der Tod im letzten Akt lediglich ausführlich berichtet. Es fehlt die Zuspitzung auf ein bestimmtes Thema, da das Geschehen selbst, als Martyrium gefaßt, schon genügend Gewicht und Bedeutsamkeit besitzt. Deshalb genügt für die Fügung der Szenen der Realnexus. Anders dagegen ist Vondels berühmtestes Stück, der »Gijsbrecht van Aemstel« (1637) gebaut, mit dem das Amsterdamer Nationaltheater eingeweiht wurde. Es richtet sich ganz nach dem pyramidischen Schema des Klassizismus. Der dritte Akt bringt den Botenbericht von der Überrumpelung der Stadt und damit die entscheidende Wendung, zu der die ersten beiden Akte hinführten und die nun für die beiden folgenden maßgebend wird. Ungeachtet mancher Nachwirkungen in Einzelheiten hat also Vondel auf das fugale Kompositionsprinzip von Gryphius keinen Einfluß ausgeübt.

Auch nicht in dem ersten Stück des Schlesiers. Die 1645 vollendete Tragödie 'Leo Armenius' erhält bereits den kennzeichnenden Untertitel 'oder Fürsten-Mord'. Er erinnert an jenen vom Stuartdrama. Es handelt sich um dasselbe Grundproblem, das die Zeitgenossen so aufregte, um das Recht des Widerstandes gegen den Herrscher und seine Gewaltmaßnahmen. Wir fühlen die sachliche Wichtigkeit und die persönliche Bedeutsamkeit des Problems nach und wir sehen bei Gryphius: vom ersten bis zum letzten Drama kreist sein Erleben, Durchdenken und auch wohl Verhalten und Handeln um das Problem des christlichen Staatsmannes, ringt er mit der Spannung zwischen Staatsnotwendigkeit und persönlicher christlicher Frömmigkeit. So verändert er auch die Gestalt des byzantinischen Kaisers gegenüber der Quelle und stellt sich bewußt in Gegensatz zum Jesuitendrama von Joseph Simon. Dort triumphierte die Kirche über den ketzerischen Tyrann, den Bilderstürmer; hier verursacht ein Fürst durch Nachgiebigkeit gegenüber der Gattin und in Rücksicht auf das Weihnachtsfest seinen Fall, er wird von den Verschwörern bei der Christmette erstochen. Das Thema ist also wiederum antithetisch: die Verschwörer mit ihrem Haupt, dem Feldherrn und Mitregenten Michael Balbus auf der einen Seite gegenüber dem Kaiser mit seinen beiden Räten und der Kaiserin Theodosia auf der andern. Die Szenen der ersten beiden Akte scheinen nach dem Realnexus gefügt und bringen in rascher Folge den Entschluß der Verschwörer zur Ermordung, die Entlarvung und Gefangennahme Michaels (1. Akt). Die Aburteilung wird mit dem Ringen um Aufschub der Exekution dem zweiten Akt vorbehalten und schließlich von Theodosia auch Leo abgebeten. Doch dann geht es nicht in diesem frischen Tempo vorwärts. Die nächsten beiden Akte bilden einen zweiten Teil, der weit schwächer wirkt.

[6]) Über Gryphius und Vondel: Andreas Gryphius und die Bühne, S. 278–84, und meine Abhandlung, Neophilologus Bd. 14 (1928).

Der dritte Akt ist lyrisch-betrachtsam, dem Kaiser gewidmet und wird durch die kündende Geistererscheinung nur theatralisch belebt. Jetzt waltet deutlich der Idealnexus und vertieft das Thema des absoluten Herrschertums mit aller seiner inneren und äußeren Not, Gefahr, ja Tragik. Das ist alles andere als ein Höhepunkt, sondern die uns schon vertraute zweite geistig vertiefende Durchführung, die der schwere Lebensernst und das düstere Schicksalsgefühl des Dichters dem Leser darbietet, um ihm »die Vergänglichkeit menschlicher Sachen . . . vorzustellen« (Vorwort). Der vierte Akt enthält keinen Fortschritt des Geschehens als Konsequenz des vorigen, er ist ähnlich gestimmt. Die eine Hälfte füllt die Geisterbeschwörung beim Zauberer mit der Vorhersage der Zukunft, die anderen beiden Szenen zeigen die Verschworenen wie zu Anfang (I, 1), deren fruchtloser Streit sich schließlich durch einen Brief Michaels zum Entschluß sofortigen Vorgehens wendet. Die Ausführung ist zu Beginn des letzten Aktes geschehen und wird zunächst berichtet. Es bleibt nun Theodosia als Hauptfigur mit ihrer Klage und Anklage, die als dritte Durchführung des Themas wirkt und gemeint ist. Die hier verwendeten Argumente erinnern an die des Carolus Stuardus.

Daß Gryphius eine solche Fügung der Handlung aus innerem Drange verlieh und nicht einem fremden Meister dabei folgte, mag ein Seitenblick auf das ihn anregende Stück erhärten. Joseph Simon hat die Figur der Kaiserin Theodosia überhaupt nicht. Michael steht weit mehr im Vordergrund und die Vorbereitung des Sturzes wird als treibendes Geschehen vorgeführt. Den dritten Akt füllt der Versuch einer Ermordung des Kaisers bei einem Theaterspiel, in welchem Michael Balbus die Hauptrolle spielt, jedoch von den Wachen gehindert wird. Dies wirkt als Höhepunkt des Geschehens und seine Festnahme und Entlarvung als Wende. Der vierte Akt bringt die Gerichtsverhandlung und den Aufschub der Exekution auf die Mahnung seiner Gattin, welche ein Ephebe überbringt (IV, 2)[7]. Zudem verrät die ganze Anlage dieses Stückes, daß es für die damals schon veraltete Simultanbühne bestimmt war, wohingegen Gryphius von Anfang an die moderne Verwandlungsbühne mit Kulissen vor Augen stand[8].

Auch die Märtyrertragödie des französischen Jesuiten Nicolaus Causinus gehört noch zur älteren Art[9]. Gryphius hat die 'Felicitas' übersetzt, anscheinend in jungen Jahren (zwischen 1634 und 36 etwa), erhielt er doch ein Exemplar der *Tragoediae sacrae* (Paris 1620) als Prämie wohl auch für

---

[7]) Joseph Simon, vgl. Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, 1907. Textabdruck dort ab S. 74; die Stelle IV. Akt, 2. Szene, S. 113.

[8]) Vgl. mein Buch Andreas Gryphius und die Bühne, 1921, S. 286–92, und Geschichte des Jesuitentheaters, S. 44ff.

[9]) Causinus: Andreas Gryphius und die Bühne, 292–302, und Geschichte des Jesuitentheaters, S. 49.

Leistungen auf der Schulbühne in Fraustadt geschenkt, nach seinem Besitzvermerk 1634. Da ist der Realnexus entscheidend und werden die einzelnen Schritte des Geschehens nacheinander vorgeführt. Im zweiten Akt versucht Kaiser Marc Aurel, Felicitas und ihre sieben Söhne vom christlichen Glauben bei Androhung der Marter abzubringen; aber sie alle weisen das energisch von sich. Im dritten Akt werden sie der Reihe nach gefoltert; aber sie ertragen alles, ohne abzuschwören. Diese Leistung wird als Höhepunkt empfunden. Eine Wende fehlt allerdings. Der vierte Akt bringt als Folgerung zuerst den Beschluß der Bösen, sie nun hinzurichten, danach die Tröstung der Frommen durch den Bischof. Den letzten Akt füllt das Sterben der Kinder vor den Augen der Mutter. Welch anderer Bau, aber auch welch verschiedene Auffassung von dramatischer Handlung überhaupt gegenüber Gryphius!

Das Stück, das mit den statischen Bauformen des Klassizismus schlechterdings gar nicht zu bewältigen war, ist das »Schertz-Spiel« 'Horribilicribrifax'. Der Komödie gemäß arbeitet Gryphius mit dem Kontrast von Schein und Sein, erhebt ihn zugleich zum ethischen Prinzip und gelangt von da zu einem exakten Thema, zur falschen und richtigen Liebeswahl. Der Text trägt mit Recht die Überschrift: »Wehlende Liebhaber«. Denn Horribili ist keineswegs die Hauptfigur und Träger einer durchgehenden Handlung. Das Ende bringt nicht weniger als sieben Paare. Im Schlußwort des Pagen Florentin werden die beiden Richtwerte formuliert: »Sophiae großmüthige Keuschheit und Coelestinen beständige Anmuth«. Jedoch liefert weder das Schicksal der einen noch das der anderen den roten Faden der Handlung. Was vorgeführt wird, sind ständige Prüfungen, welche die Personen wägen und entlarven. Bloß mit Kontrast und Parallele kommt man dabei nicht aus. Das läßt sich allein durch ein fugales Komponieren fassen. Nicht Ungeschick und Prinzipienreiterei, sondern Spaß am Ausgestalten führte dem Dichter die Feder und verführte ihn zu mancherlei Verschnörkelung. Der erste Akt bringt das Thema: Wahl zur Heirat. Im zweiten Akt trifft man die falsche Wahl als erste Durchführung. Die zweite Durchführung füllt den dritten Akt mit Zögern und Danebentappen, also keine Spur von Höhe und Wendepunkt. Die nächste Durchführung (4. Akt) führt zu Berichtigungen (jedoch nicht als logische Folge vom 3. Akt), so daß im letzten Akt es zu dem Massenergebnis als endgültiger Festlegung kommt.

Auch in seinem Mischspiel: 'Das verliebte Gespenst und die geliebte Dornrose' behandelt Gryphius ein Thema: »Wunder treuer Liebe«. So wird diese Verschränkung der beiden Stücke nicht äußerlich als Abwechslung zwischen höfischer und bäurischer Lebensart vorgenommen, sondern auch fugal in Bezug gesetzt.

Bei Lohenstein macht sich in der 'Epicharis' fugale Behandlung bemerkbar. Den Stoff liefert die aufgedeckte Verschwörung gegen Nero, das Inter-

esse liegt auf der Haltung der Verschwörer. Jeder der letzten drei Akte bringt Folterungen und jedesmal erweist sich Epicharis mit ihrem leidenschaftlichen Haß gegen den Tyrannen als vorbildlich standhaft. Zur geistigen Vertiefung wird die Person des Philosophen Seneca herangezogen und sein Freitod im fünften Akt überstrahlt und deutet den Selbstmord der andern, auch der Epicharis. So steht hier ein spezielles Thema zur Behandlung und darum wirkt das ganze Geschehen in dreimaliger Wiederholung, das keine Steigerung mehr gestattet und keinerlei Wendung verwertet, als eine fugale Durchführung. Im übrigen jedoch richtet sich Lohensteins künstlerische Absicht auf pyramidischen Bau. Obgleich er im Vorwort zu seinem dramatischen Erstling gesteht, »in einem und dem andern einen fürtrefflichen Lands-Mann zu einem Weg-Weiser zu haben«, zeigt doch bereits der 'Ibrahim Bassa' deutlich den dritten Akt als Höhepunkt, nämlich der Not, und bringt die unerwartete Wendung zum Guten. Zwar erwirken die Intriganten im vierten Akt erneut einen Todesbefehl, also eine Wendung zum Schlimmen, aber baulich wird damit eine Parallele zum zweiten Akt hergestellt. Sehr bezeichnend ist auch der dritte Akt der 'Cleopatra' erfüllt durch Plan und Ausführung des Scheintodes der Titelfigur und das Sterben des Antonius ist als Wendepunkt angeschlossen. Bei Shakespeare geschieht dies beides bekanntlich im vierten Akt. Nicht weniger deutlich wird in der 'Sophonisbe' der dritte Akt mit allen Mitteln der Theatralik als Höhepunkt durch die feierliche Vermählung mit Masinissa hervorgehoben (III, 2) und unmittelbar mit der Wende durch das Eingreifen der Römer (III, 3) verknüpft. Doch darf das nicht etwa als Nachahmung der Franzosen gewertet werden. Denn im gleichnamigen Stück von Pierre Corneille (Druck 1633) hat als Gipfelszene (III, 6) die große Auseinandersetzung von Sophonisbe mit ihrem früheren Gatten Syphax zu gelten, worin zugleich die Wendung liegt, in dem eifersüchtigen Haß des Verschmähten, der die Römer nun zum Eingreifen bewegt. Bei strengster Beachtung des Kausalnexus ist die Handlung ins Seelische verlegt, wie das auch schon Mairet (Druck 1635) tat. Er formte eine Liebestragödie von Sophonisbe und Masinissa, deren Höhepunkt (III, 3) in einer großen Liebesszene der beiden besteht, während die Wendung zum Bösen in IV, 1 erfolgt. Die Vermählung wird auch hier nicht vorgeführt und als im Zwischenakt vollzogen gedacht. Das beweist nicht nur die Selbständigkeit Lohensteins sondern auch seine eigene Perspektive überhaupt. Es ist das Walten des »Verhängnisses«, das ihn bewegt und das er verschaulichen will. So erhält die Tatsächlichkeit des Geschehens und damit der Realnexus ein besonderes Gewicht. Der Idealnexus fehlt nicht, doch wird er von den »Reyen« versinnlicht. Sie nun bieten Gelegenheit zu fugaler Komposition. Der Mensch in stetiger Bedrohtheit durch die Affekte, in seinem Hingewiesensein auf den Vernunftwillen als alleinige Hilfe und Rettung, das gibt in vielfachen Durchführungen das stete Thema

der Reyen. Hier wird thematische Zuspitzung obligat und fugale Behandlung in mehreren Durchführungen häufig. Üblich ist die Einkleidung als Streitgespräch der allegorischen Figuren. Das kann darüber täuschen, daß die Führung der Gedanken nicht logisch vorwärtsstrebt, sondern das Thema immer von neuem durchführt und mit einer Steigerung am Ende abschließt. So ist es bereits im ersten Stück, etwa im »Reien der Begihrde, der Vernunft, des Menschen«, der schließlich entscheidet (Ibrahim Bassa II). Ganz analog, nur etwas reicher ausgestattet, ist es noch in der 'Sophonisbe', etwa im Reyen III, dem Streit zwischen Eifersucht und Vernunft unter Heranziehung von Neid und Narrheit.

Neben dem Zwischenspiel, das den Chor im Zwischenakt immer mehr verdrängt, steht das selbständige Festspiel. Seine Figuren sind oft Allegorien und seine Handlung verschaulicht ein bestimmtes Thema. Da liegt eine lockere, fugale Komposition näher als ein streng kausaler Geschehensverlauf. Sehr deutlich ist dies der Fall in Harsdörffers allegorischer Liedoper 'Seelewig'. Das Geschehen ist mehr angedeutet als ausgeführt. Es wird als Falle im zweiten Akt vorbereitet und erst im dritten und letzten Akt ausgeführt: im schäferlichen Blindekuhspiel läßt sich Trügewald, ein »Satyrus oder Waldgeist«, erhaschen und will die schöne Schäferin fortlocken und überwältigen. Aber Herzigilda und Gwissulda laufen »herzu, reißen der Seelewig das Band vom Gesicht und verjagen Trügewalt und die Hirten«. So wird das Thema von der leichten Verführbarkeit der Menschenseele in jedem Akt von neuem verschaulicht, also in fugaler Durchführung vorgeführt, nicht aber eine Intrige in kausaler Folgerichtigkeit spannend aufgebaut. Aus lyrisch-didaktischer, nicht aus dramatischer Einstellung wurde hier gestaltet. Den Gehalt spricht der Refrain vom Chor der Hirten am Ende des ersten Aktes aus: »es wenden und blenden die trügliche Tück'«, und jener vom Nymphenchor am Schluß des zweiten: »So die flüchtig Eitelkeit hinterläßt nur eitel Leid«. Bei den Opern begnügt man sich meist mit schlichtem Ablauf, wenn auch eine Intrige das Geschehen in Gang setzt und hält. Kunstvoll pyramidischer Bau wird nicht erstrebt. Jedoch kann bisweilen der Gehalt betont werden. Dadurch erhalten die Akte eine stärkere innere Beziehung und macht sich eine fugale Zusammenstimmung bemerkbar. So etwa bei dem 'Daniel' von Anton Ulrich. Alles führt auf den letzten (dritten) Akt mit dem Effekt der Löwengrube hin. Der zweite Akt bereitet vor, indem er Daniels großzügiges Verhalten gegen den Landvogt Neglisar und dessen boshaft-intriganten Undank gegen jenen beleuchtet. Das immer wieder durchgeführte Thema ist eben Daniels Gottesfurcht, der er unbeirrt folgt. In der letzten Steigerung – der Löwengrube (III, 10) – greifen Gottes Engel ein, und am Schluß wiederholt der Chor den Gehalt: »Gott hilft mächtig aus der Not / Gott erweiset Wunderding'.«

Abschließend sei noch ein Blick auf Joh. Rist geworfen. Sein allegori-

sches Mahnstück 'Friedewünschendes Teutschland' (1847) besitzt drei Akte, aber das nach dem zweiten stehende Zwischenspiel hat drei längere Szenen, so daß es wie ein selbständiger Akt wirkt. Es dient dem Gehalt und zeigt wie Sausewind voll echt barocker Geltungssucht zunächst mit seinen Studienkenntnissen prahlt, sich dann von Mars verführen läßt, bis schließlich Merkur ihm das böse Ende dieser Gaukelbilder vorführt und ihn bekehrt. Teutschland ist vom selben alamodischen Geltungswahn verblendet und dieses Thema wird in den beiden ersten Akten durchgeführt, und zwar in drei Etappen. Im ersten Akt verschmäht sie die vier alten deutschen Helden und ihr Mahnen, ja sie vertreibt sogar den Frieden. Die erste Hälfte des zweiten Aktes zeigt ihr Gelage mit den vier fremden alamode-Kavalieren; nach Zwischenmusik geschieht der Überfall von Mars auf die Schlafende und deren Beraubung durch die vier Kavaliere. So wird in drei Durchführungen »von der großen Unbesonnenheit, Stolz und Frechheit« Teutschlands gehandelt, wie es ein Text zur Zwischenmusik nach dem ersten Akt formulieren sollte. Der dritte und letzte Akt ist wiederum dreiteilig. Das Thema ist Teutschlands Not. Zunächst (III, 1 und 2) wird das arme Bettelweib durch Mars mit Hunger und Pest mißhandelt. Eine Steigerung (III, 3) bedeutet Ratio Status mit seiner Quacksalberei. Wende der Not bringt die vierte Szene mit der Sinnesänderung, das Gericht Gottes endet das Ganze. Es ist deutlich, daß Beraubung und Gefangennahme Teutschlands in der letzten Szene des zweiten Aktes der Höhepunkt des Baues ist, da ja die Not sich in III, 1–3 steigert und das Zwischenspiel nicht ablenken, sondern vertiefen soll. Aus der thematischen Deutlichkeit des Gehaltes und um der mahnenden Eindringlichkeit willen wird die unheilbringende Überheblichkeit, der Alamodewahn bei Teutschland und bei Sausewind (im Zwischenspiel) in mehrfachen Durchführungen verschaulicht. Dieser geistigen Dynamik entspricht die fugale Komposition bei der Handlung.

Epische Gestaltungsweise, so dürfte man vermuten, wird am wenigsten zu fugaler Komposition neigen; noch dazu bei den so umfangreichen Barockromanen. Aber wird die Betonung des Gehaltes nicht ähnlich wie beim Drama zu einer Thematik führen, und könnten von da aus etwa auch eine fugale Abwandlung und verschiedene Durchführungen erfolgen?

Die fortreißende Kraft epischer Phantasie darf uns nicht vergessen lassen, daß Grimmelshausen sich als Volkserzieher fühlte und den 'Abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus' aus der Perspektive eines Gehalts schrieb. Die Reimvorrede zum 6. Buch sagt das Lebensgefühl direkt aus, und auf den Holzschnitten der dritten Auflage kehrt ständig als Devise der Spruch wieder: »Der Wahn betreugt«. So wird das Thema formuliert, das den Sinn gibt für alles, »was er Merck- und Denckwürdiges gesehen, gelernet, gepractciret und hin und wieder mit vielfältiger Leibs und Lebens-Gefahr ausgestanden«, wie es auf dem Titelblatt heißt. Damit wird nicht nachträg-

lich die Ausgeburt wuchernder Erzählfreude ummäntelt; nein, von Anfang an lag der Lebensernst zugrunde. Das Fundament läßt schon der Name des Helden erkennen. Nicht der Dümmling eines Märchens ist gemeint, sondern ein Mensch mit natürlicher Frömmigkeit wird erstrebt, der schlicht aus dem Glauben lebt, der ohne dogmatische Einseitigkeit »weder Petrisch noch Paulisch« fanatisiert ist, »sondern simpliciter glaube«. Aber Simplicius wird nicht als Held oder Ideal hingestellt, sondern als »seltsamer Vagant«, der »abenteuerlich« allerhand Geschehnisse durchmacht. Er durchläuft keine Entwicklung, erlangt keine Reifung, sondern wir sehen ihn in verschiedenen Haltungen in und zum Leben. Ihn treibt der »Wahn«, das Bedürfnis der Selbsterhöhung, es läßt ihn aufsteigen, eine Höhe erreichen, auf welche sofort ein Umschwung des Schicksals erfolgt und ihn in die Tiefe reißt. Ihn »betrügt« also dieser Wahn, und zwar stets von neuem. Schließlich erkennt er die Eitelkeit alles Irdischen und wendet in jäher Schroffheit sich von der Welt ab. Das ist das innere Ordnungsprinzip und seine Durchführung zeigt fugalen Charakter. Nicht die Bücher teilen statisch das Geschehen ein. Das Schicksal trifft Simplicius wie einzelne Wogen, die ihn auf und niederwerfen, stets im typischen Umbruch. Er erscheint dabei in verschiedener Haltung und Kostümierung, als staunendes Kind und als Dümmling, als Narr und als Soldat, als Modekavalier und als Marodeur, als der Herre Hauptmann und als Einsiedel und schließlich im zugesetzten 6. Buch als reisender Pilger und als Robinson. Aber das alles sind nur Durchführungen des gleichen Themas, zeigen ihn getrieben vom Wahn und betrogen vom Leben. Selbst die Lebensbeichte der Courasche besteht nicht in bloßer Reihung von Abenteuern noch in bloß abschüssiger Bahn; auch hier läßt sich ein unwillkürlich fugales Komponieren spüren.

Gegenüber der vorwärtsdrängenden Erzählweise Grimmelshausens macht Heinrich Anselm von Zigler vom echt epischen Darstellungsmittel des rückgreifenden Berichtes ausgedehnten Gebrauch. Das entspricht der Absicht des Verfassers, der nicht nur eine »Helden- und Liebes-Geschicht« geben, sondern zugleich auch die Neugier am Exotischen befriedigen wollte. So heißt der Untertitel »blutiges doch muthiges Pegu«. Diese Formulierung enthält zugleich schon das Thema des Ganzen: blutig doch mutig! Das Antithetische darin verkörpert sich in den beiden Hauptfiguren und Gegnern, im grausamen Tyrannen Chaumigrem und im heldenhaften Prinzen Balacin. So werden immer wieder blutige Greueltaten geschildert und ihnen unverzagter Großmut einer Heldenseele gegenübergestellt. Es ist aber nicht Balacin allein. Besonders bezeichnend ist das zweite der drei Bücher komponiert. Dort bildet den Kern der ergreifende Bericht über den Untergang von Pegu und den Märtyrertod ihres Königs Xemindo, des Vaters der Banise. Das ist keine Episode oder nur ein wissenswertes Stück der Vorgeschichte, sondern eine neue Durchführung, sozusagen in Moll. Das Buch

endet mit Chaumigrems Feldzug gegen Liam und dem Brand von Odia. Immer wieder wird an markanter Stelle der Gehalt ausgesprochen: »O wunderliches verhängniß! O veränderliches glück!« (195). Das echt barocke stürmische Aufundab des Geschehens steigert sich noch im 3. Buch bis zum brausenden Schlußeffekt. Die große Abschiedsrede der todbereiten Banise enthält alle die Vorstellungen und Formulierungen des Stoizismus, und dann folgt unmittelbar Chaumigrems Ende durch Balacin, wie er »sich in dem häuffigen blute brüllende herum weltzen, und mit ach und weh seinen schwartzen Geist der flammenden hölle zuschicken muste«. So wird wie am Ende der Fuge des Thema in abschließender Klarheit und Größe vorgeführt.

Die Romane eines Anton Ulrich von Braunschweig sind wie die gewaltigen Gesamtanlagen von Schloß und Garten mit Nebengebäuden genau geplant. Die Perspektive durch alle Wechselfälle des launischen »Glückes« (fortuna) lenkt auf die wachsame Providentia Gottes hin, die alle Verwicklungen schließlich löst. Das Vertrauen auf den »gütigen Himmel« tröstet die Bedrängten; der »Großmut« gibt Haltung und Festigkeit, so daß er die turmhohen Wogen der Gefahr »bekriegt und besiegt«. Man hat die Kombinatorik« bestaunt, die so viele Liebespaare verschränkt. Es sind nicht beliebig eingesprengte Novellen, sondern ein fugales Abwandeln des Themas. Auf Verhalten und Gesinnung kommt es an, daraus ergibt sich das spezielle Thema, das nun in verschiedenen Paaren durchgeführt sich darbietet.

So bestätigen diese repräsentativen Werke barocker Erzählkunst das Walten fugaler Komposition als Neigung oder Trieb aus barocker Wesensart.

Nicht nur in der Literatur ist das fugale Kompositionsprinzip wirksam, es läßt sich auch im weiten Bereich der bildenden Kunst deutlich spüren. Eindeutig und auffallend finde ich es schon in einem mythologischen Gemälde von Hans Rottenhammer (seit 1606 in Augsburg tätig, † 1625) walten, das deshalb als Leitbeispiel kurz besprochen sei[10]) Diana mit ihren Nymphen findet sich von Aktäon beobachtet. Das Thema ist das Aufschrecken der Frauenkörper aus der Ruhe. Auf ihnen liegt das Licht, wohingegen der Jüngling im Halbschatten des Laubes über der Grotte rechts im Mittelgrund, nur mit Kopf und linkem Arm angedeutet, liegt. Die Dreiergruppe vorn links mit der Göttin gibt die erste Durchführung, die beiden Nymphen rechts nehmen das Thema in Gegenbewegung (gleichsam in Moll) auf. Zwischen diesen beiden Gruppen findet sich vor der Grotte im Mittelpunkt wieder eine aufschreckende Dreiergruppe und im Hintergrund schließt eine Dreiergruppe die Komposition, zu welcher eine Nymphe als Überleitung führt. Dadurch wird die diagonale Bewegung in die Tiefe betont und gelenkt, die zugleich dem Oberkörper der Diana parallel läuft und dadurch diesen und seinen Bewegungszug betont. Durch

[10]) Rottenhammer: Willi Drost, Barocke Malerei in den germanischen Ländern, Handbuch der Kunstgeschichte, 1918, Abb. 196, S. 262.

die dunkle Folie des Laubes und seiner Verteilung erhalten die nackten Gestalten Leuchtkraft und werden ihre Linienzüge unterstützt. So kommt die lebendige Dynamik der Komposition zu voller Entfaltung.

Bereits Wölfflin hatte am figurenreichen Historienbild den Unterschied der Einheitsbildung klar gemacht, der die Regentenstücke eines Franz Hals mit der additiven Reihung der Figuren scharf gegen Rembrandts Gruppenbildung abhebt, wobei malerisch der Halbschatten als Vereinheitlichungsmittel besonders benutzt wird. Dabei wirkt jedoch auch der thematische Sinnzusammenhang mit. Wie dieser äußere Bewegung hervorbringt und motiviert, kann man leicht am bekannten Auszug der Schützengilde beobachten, etwa im Gegensatz zu Cornelis Ketel[11]). Eben das Aufbrechen bildet das Thema, das nun mehrere Gruppen »durchführen«! In gleicher Weise unterscheiden sich auch die »Anatomien« dieser beiden Künstler oder die von Thomas de Keyser[12]). Sehr instruktiv sind schließlich Rembrandts Umzeichnungen von Leonardos Abendmahl, die so viel dramatischer wirken, weil vier Gruppen die Erregung der Jünger durchführen[13]). Die so beliebten Reitergefechte erhalten ihre aufgeregte Dynamik nicht allein von den zuckenden Lichtakzenten oder den gereckten Armen und wilden Bewegungen der Pferde. Darin waltet zugleich etwas Thematisches mit seinen mehrfachen Aufnahmen und abgewandelten Durchführungen. Meist ist es das feindliche Zusammenprallen zweier Gegner, häufig der Kontrast des Pistolenschusses auf den bedrohenden Säbelhieb, verstärkt durch die gegensätzliche Farbe der Pferde, braun hinter teilweise beleuchtetem Grau. Matthias Scheits oder Lemke, auch Joh. Matth. Weyer und Rugendas haben wirkungsvolle Darstellungen geliefert[14]). Der Grauschimmel als thematische Gliederung führt den Blick in die Tiefe bei vielen sogenannten Landschaften; mitunter wird dabei als Thema das Tränken der Tiere, etwa von Kühen, deutlich. Die Deutschen gehen in dieser Genrebildung ganz konform mit den holländischen Kleinmeistern. Wie beim Landschaftsbild das Thematische kraft mehrfacher Durchführungen auch die malerische Belebung liefert, läßt sich bequem an den Pappeln der bekannten Allee von Middelharnais von Hobbema beobachten. Oft sieht das alles so selbstverständlich aus, als ob es bloße Nachschrift eines Naturbefundes wäre. Davon wird man wohl auch ausgegangen sein, aber auf Leinwand oder Papier komponiert man doch unwillkürlich, oder aus innerem Drang wird die Anordnung dann fugal. Was hat einen Rembrandt (1650) wohl ge-

[11]) Cornelis Ketel, Abb. 115, S. 160 in Rich. Hamann, Rembrandt, 2. Auflage, Potsdam.

[12]) Thomas de Keyser, ebd. Abb. 93, S. 132. [13]) Ebd. Abb. 110, S. 154.

[14]) Meine 'Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock' (1937), Abb. 235, 236, S. 293f. Auch Adam Frans v. d. Meulen verwendet das helle Pferd fugal in der 'Fahrt Ludwigs XIV. nach Vincennes' (Zöge v. Manteuffel, Das flämische Sittenbild im 17. Jahrhundert, 1921, (Seemann, Leipzig) Nr. 19.

reizt, einen so simplen Tatbestand wie die hintereinander liegenden Katen als Radierung festzuhalten, falls er alles wirklich schon so vorfand, als eben die dreimalige Durchführung dieses vorwiegend visuellen Themas indem dabei doch ein Gefühlsmoment mitschwingt[15]). Albert Cuyp (1620/91) komponiert nicht nur die Kühe fugal in die Landschaft, er ordnet auch die Kirchgänger entsprechend an[16]). Vorn oben von der Düne kommt ein Paar, dann ein einzelner, darauf wieder ein Paar, danach ein einzelner und schließlich an der Kirchentür eine Mutter mit zwei Kindern. Die Bewegung verläuft diagonal in die Tiefe, eben zum Kirchlein hin, wie das ja dem barocken Landschaftsbild seit Elsheimer in Deutschland eigentümlich ist[17]). Das Thema ist eben »Kirchgang«. In entsprechender Weise finden sich Strandbilder durch Fischer belebt oder Kanallandschaften durch Segelboote. Bei den zahlreichen Seestücken ist die Aufgabe oft wohl schon im Auftrag thematisch zugespitzt. Ein Durch- oder Nebeneinander würde keinen Eindruck machen. Imposant jedoch wirken wohlbedachte diagonal in die Tiefe führende Durchführungen grade desselben ragenden Schiffstypus[18]). Recht aufschlußreich wirkt auch ein Vergleich des Figurengewimmels beim Bauern-Brueghel[19]) mit der Behandlung ähnlicher Sujets in unserem Zeitraum. Jetzt wird gegliedert, indem thematisch eine Pose etwa verwendet wird, die immer wieder in die Tiefe hinein auftritt und den Sinn des Treibens verdeutlicht. So findet sich etwa auf einer kleinen 'Bauernkirmes' von J. C. Broodsloot († 1666) das Thema: Mann umarmt eine Frau, in mehrfacher Durchführung aufgenommen, wodurch eine Dynamik hineingebracht, das Auge weiter und in die Tiefe geführt wird[20]). Dadurch wird das Aufnehmen des Beschauers aktiviert. Ähnlich geschieht es mit dem Eislauf[21]). Die Beobachtung der Wirklichkeit, wie der Bogenläufer

---

[15]) R. Hamann, Rembrandt, Abb. 214, S. 313.

[16]) Das Bild hängt in Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, das überhaupt eine Menge von Genrebildern aus jener Zeit besitzt.

[17]) Vgl. mein Buch 'Der Wandel des Naturgefühls . . .' (1932) , S. 73ff. Eine Jagdszene im Wald von A. Keirinx (Nr. 53 bei Ed. Michel, Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Paris 1939) zeigt deutlich fugale Verwendung des gedrehten Baumstammes in die Tiefe.

[18]) Beispiel in Heidelberg und meine 'Deutsche Kultur im Zeitlalter des Barock', Abb. 262, S. 319. Über niederländische Marinemalerei: Fred C. Willis, Leipzig 1926 (auch Halle Diss.).

[19]) Pieter Bruegel: Leo Bruhns, Das Bruegel-Buch (Wien 1941). Gotthard Jedlicka, Pieter Bruegel, der Maler seiner Zeit (Zürich 1938) Z. B. Nr. 29 Eisläufer, Nr. 42 Seesturm, Nr. 84 Bußpredigt Johannes. Die anderen hier genannten Bilder befinden sich im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg.

[20]) Ähnlich bei Rubens, der Liebesgarten (Wilhelm v. Bode, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen (Leipzig 1917), S. 359.

[21]) Dagegen Pieter Bruegel, Jedlicka Nr. 84 (Bußpredigt Johannis) u. Nr. 29 (Eisläufer).

imponiert, wird benutzt und zum Thema genommen, dessen Durchführungen das Vielerlei der Schlittschuhläufer belebt und den Blick leitet. Auch beim Stilleben ist neben den farblichen Beziehungen das fugale Kompositionsprinzip zu bemerken. So malt der bekannte Pieter Potter (1597 bis 1652) beispielsweise eine Zusammenstellung von Gefäßen, bei welcher die braunen Tongefäße nicht nur in Farbe und Form mit den Holzbütten kontrastieren, sondern auch als Durchführungen zur Geltung kommen. Selbst bei den so beliebten Blumengehängen kann verweilende Betrachtung bemerken, wie neben dem Farblichen mehrfache Durchführungen eines thematisch gefaßten Motivs eine eigentliche Dynamik und Rhythmik hervorbringen.

Das große Figurenbild der Italiener arbeitet gern mit einer bestimmten Neigung des Kopfes, einer Armbewegung oder Körperhaltung, die mehrfach wiederkehrt und als Kompositionsmittel auch fugal verwendet wird. In der deutschen Plastik, zumal des späteren Barocks, greift man das auf. Egid Asam beispielsweise verleiht dem Hauptaltar der Stiftskirche in Rohr (1720) dadurch die pathetische Dynamik der Himmelfahrt-Mariae. Es ist der emporgeschwungene Arm und die emporschauende Haltung des Kopfes, die bei der vordersten Figur, dem Jünger, vorn links beginnt, dann durch die beiden anschließenden in die Tiefe fort-, wir dürfen sagen: durchgeführt wird. Dem hellen Dur dieser Gruppe kommt von rechts ein gedämpftes Moll entgegen: Der vorderste Jünger hebt den Arm nur in Schulterhöhe, während er das Gesicht wie geblendet abwendet, der nächste hebt nur den Kopf, der dritte streckt den Arm zum leeren Sockel, und erst hinter ihm reckt der Arm des Letzten sich nun senkrecht, zugleich emporweisend. Denn über allen schwebt wie das zusammengeraffte triumphierende Thema am Schluß der Fuge die siegreich emporgetragene heilige Jungfrau über den aufwärtsleitenden Flügeln der beiden Engel. Sie zeigt dieselbe Haltung des schräg emporgewandten Kopfes und des aufwärts gereckten Armes, dessen Linienzug die empfangende Geste des linken Armes in halber Körperhöhe noch besonderen Schwung verleiht. Solch fugale Gestaltung als theatralischen Formalismus abzuweisen, würde völlig die Aussagekraft der Geste, ihre klangstarke Verschaulichung des Sinnes übersehen. Ist man erst einmal auf dieses Kompositionsprinzip aufmerksam geworden, so findet man leicht immer neue Belege für sein heimliches, ja offenbares Walten. So verwendet etwa Joseph Anton Feuchtmeyer für die Ausstattung des Hauptaltares in Birnau die großen Statuen in leuchtend weißem Stuckmarmor, die als Begleiter der »mater amabilis« das Allerheiligste ragend umstehen. Auch die beiden Seitenaltäre davor sind jeder von einer so gestalteten weißen Statue gekrönt, so daß sie dieses Thema stellen, das dann weiter durchgeführt wird. Die Bewegung durch den gesamten Kirchenraum wird in Zwiefalten architektonisch durch die wuchtigen hohen gekuppelten Säulen mit der Verbindung durch die vorschwin-

genden Balkone über den darunterliegenden Seitenkapellen gebildet. Deren Eingang markieren wieder große weiße Statuen als Eckfiguren der Altäre. Beide Mittel enden gesteigert in dem Ziele dieser mitreißenden Dynamik, im Hochaltar der Apsis. Man möchte es einer Tripelfuge vergleichen. In verwandter Weise gliedern in Vierzehnheiligen die großen weißen Statuen und die eine hohe Säule das schwingende Oval des Raumes hin zu Apsis mit dem Hauptaltar. Auch der selbständig im Raum stehende Gnadenaltar der 14 Nothelfer erhält durch deren weiße Gestalten seine Dynamik. Wieder handelt es sich nicht um äußere Dekoration, sondern um Verschaulichung des Sinnes, der sich thematisch verdichten und durchführen läßt. So erhält die visuelle Dynamik starke emotionale Wirkung.

Ein paar nur dem deutschen Barock eigentümliche Gebilde erregen noch unsere Aufmerksamkeit. Da steht im unteren Belvedere das seltsame Denkmal für den Prinzen Eugen. Permoser wollte darin kein ideales Porträt geben, wie er es vom Herzog Anton Ulrich tat, sondern eine Apotheose. Das Thema des Rühmens führen die weiblichen Genien durch, die den geharnischten Helden ansteigend umgeben und dem Ganzen jenes eigenartige sprialische Drehen geben ähnlich der gewundenen Säule. Mit weit größerem Figurenreichtum stattete Elias Ränz seinen 'Hugenottenbrunnen' im Schloßgarten zu Erlangen aus. Über den in drei Etagen sich auftürmenden Figuren, allegorische Durchführungen des Ruhmes, steht der Fürst zwar, doch die Gloria, in die hoch erhobene Posaune blasend, überragt ihn nicht nur, sie lenkt den Blick geradezu ab und höher.

Ein eigentümliches, aber deutlich umrissenes Thema stellt die Dreifaltigkeitssäule. Jene auf dem Hauptplatz von Linz setzt schon mit den Putti des Sockels an. Stärker noch ist die Wirkung der Wiener Gestaltung, bei der nur die Frauengesltalt als Allegorie und Engel verwendet wird und die eigentliche Säule über dem hohen, zweistöckigen Sockel auch wieder die Bewegung der gedrehten Säule verwendet. Auch die Floravase vor der Orangerie in Fulda erhält ihre lebendige Dynamik vom fugalen Kompositionsprinzip her. Das Thema ist das Emporheben der schweren Blumengirlande. Das geschieht stets durch einen Putto in spiraligem Aufstieg zur Göttin als Bekrönung, die deren Ende emporhält, aus dem die Lilie aufsprießt.

Schließlich sei noch auf das Zusammenwirken von Plastik mit Baugliedern hingewiesen, wie es in prachtvoller Weise das Hauptportal des Benediktinerstifts St. Florian (Ob. Österreich) zeigt. Karyatiden und Vollfiguren verbinden sich durch die drei Stockwerke bis zur Bekrönung des obersten Fensters und wirken als mehrfache Durchführung zu einem bewegten Ganzen zusammen.

Selbst auf dem Gebiet des rein Baulichen begegnen wir dem fugalen Kompositionsprinzip[22]). In großartiger Deutlichkeit waltet es in den

[22]) Das meiste abgebildete in W. Pinder, Deutscher Barock (Blaue Bücher).

Treppenanlagen. Sie führen aus dem Dämmer der Eintrittshalle hinauf in das helle Licht des Empfangssaales, von wo es erst durch eine Flucht von Räumen zum großen Festsaal geht. Das Emporsteigen wird dem Besucher zu einem Erlebnis, das in sorgsam bedachten und dosierten Etappen sich steigert. Nicht in einem Zug zwingt eine Stiege den Ankömmling zu kurzem, atemdrängenden Aufstieg, nein in Absätzen darf er in selbstbewußter Haltung als Gast heraufschreiten. Die Notwendigkeit der Raumersparnis wird zur Tugend gemacht und die Wendung der Richtung zur Wirkung ausgenutzt. Dadurch entstehen beispielsweise in Pommersfelden oder Ebrach (Konventsgebäude) drei Abschnitte mit einem breiten Absatz. Doch damit nicht genug; an jeder Seite läuft ein Treppenzug. Gerade die Doppelzügigkeit trägt zu der imposanten Festlichkeit wesentlich bei. Joh. Balthasar Neumann macht die Treppe gradezu zum Thema, indem er sie zuerst einläufig emporsteigen läßt, sie dann aber von einem breiten Absatz zweiläufig in entgegengesetzter Richtung hochführt. So ist es in Brühl. Am vollendetsten jedoch zeigt das große Treppenhaus der Würzburger Residenz die fugale Komposition. Denn hier erfordert die große Höhe der Räumlichkeit mehr Atempausen. Daher wird in beiden Richtungen die Flucht der Stufen durch einen Absatz unterbrochen. Daß dabei auch noch die Ausbildung des Geländers zur Musikalität des Eindruckes beiträgt, sei nur am Rande vermerkt. Ebenso die Akzentuierung der Absätze durch Statuen wie in Schloß Mirabel (Salzburg) oder Ebrach und Pommersfelden; die Residenz in Würzburg übertrifft alle durch die zwischen den Statuen aufgestellten Lampen mit dem kugelförmigen Glas.

Auch bei den Mitteln der Raumgliederung lassen sich häufig fugale Wirkungen konstatieren. Hierher zu rechnen wäre die Ausbildung der Pfeiler als Statuen in der Eingangshalle des oberen Belvedere (Wien). Sehr beliebt ist die gekuppelte Säule, später auch der verdoppelte Pilaster. Hierin bekundet sich nicht allein der Hang zur Steigerung. Wie diese Art der Stütze in ihrer Verteilung im Raum anders wirkt als die ständige Reihung von Pfeiler oder Säule war uns schon in Zwiefalten in die Augen gefallen. Auch beim Treppenhaus von Brühl oder Berlin (Schlüter) wirkt es mit. Zu fugaler Wirkung kommt es noch eindeutiger bei den Fassaden. Beim Schlüter-Portal des Berliner Schlosses (zweiter Hof, Pinder S. 31) wird die Einfahrt zunächst gerahmt durch einfache Säulen mit Architrav, der dann in genau gleicher Weise für das ganze untere Stockwerk weitergeführt wird. Dieses ist laubenartig gestaltet; jedoch als Stütze werden nur gekoppelte Säulen verwendet. In doppelter Größe umschließen sie jene Einfahrt mit dem großen Fenster darüber als Gesamtglied, an das sich zu jeder Seite eine Tür mit Fenster darüber schließt, dessen Abschluß ein Pilaster bildet. Auf solche Weise wird ein Mittelrisalit gebildet. Dessen oberes Stockwerk benutzt Pilaster, die zur Umrahmung des hohen Mittelfensters gekoppelt sind. Sie

werden in verkleinerter Form als Stützen des Obergeschosses der Lauben verwendet. So entsteht eine lebendige fugale Dynamik. Ein derartiges Zusammenspiel ist seit dem Beginn des Barocks mit der Fassade vom Gesù in Rom allbeliebt und verbreitet. Für die lebendige Gestaltung der langen Fronten ist die Bekrönung der Fenster entscheidend. Man vermeidet eine gleichmäßige Reihung durch eine Steigerung im Mittelrisalit und entsprechende Abstimmung des Eckpavillons, wie das etwa die Gartenseite der Würzburger Residenz so eindrucksam zeigt. Natürlich werden auch die Stockwerke unter sich abgestimmt und in Beziehung gesetzt. Das müssen nicht immer nur die gewaltigen Fronten der Paläste oder großen Stifte und Klöster sein; auch die bürgerlichen Bauten bieten gutes Beobachtungsmaterial. Erinnert sei an das prächtige Rathaus von Schwäbisch Hall (Pinder S. 80) oder an das Böttingerhaus in Bamberg (Pinder S. 60) oder das Helblinghaus in Innsbruck. Es erscheint mir bei diesen Beispielen nicht gesucht, von Durchführungen für die einzelnen Stockwerke zu sprechen, die dann im überhöhten Frontispiz des Daches ihren gesteigerten Abschluß finden. Hierher gehört auch in München Wohnhaus mit Kirche der Gebrüder Asam.

Nicht ganz vorbeigehen kann man an den Erzeugnissen der Kunstschmiede, besonders an dem zahlreichen Gitterwerk im Innern der Kirche oder an den Abschlüssen der Gärten. Das dabei verwendete ornamentale Rankengeschlinge wurde oft von maßgebenden Künstlern entworfen. Es ist keineswegs wild, aber dynamisch bewegt und wohl abgestimmt. Auch hier arbeitet man nicht mit einem gleichbleibenden nur gereihten Motiv, sondern oft mit einem durchgehend verwendeten und reizvoll variierten Thema, das als Durchführungen sowohl in der Sockelbordüre, in der Mitte wie in der oberen Leiste wiederkehrt und in der Bekrönung der Tür emporrauscht. Überhaupt besitzt das typisch barocke Ornament, das Knorpel- und Ohrmuschelwerk, entschieden dynamische Natur. Es läßt sich nicht wie etwa die typisch klassizistische Rosette einfach reihen. Man kann es eigentlich gar nicht anders weiterführen als in fugalen Abwandlungen.

Auch auf anderen Gebieten des Kunsthandwerks lassen sich erstaunlich deutliche Belege fugaler Komposition finden. Nehmen wir etwa einen Hamburger Pokal von 1661 [23]). Der Silberschmied gab ihm die eigenartig wuchtige, echt barocke Ganzheitlichkeit dadurch, daß er ihn stets in gleicher Weise durch Buckel verzierte. Der Buckel bildet also das Thema, das in mehrfachen Durchführungen die einzelnen Glieder etagenweise differenziert. Es beginnt bereits beim Fuß, dessen Sockel wuchtig und fest dasteht, in dessen Knauf nochmals die kleineren Buckel als Überleitung zum Stiel Gewicht geben. Beim Kelch selbst wird zunächst der Bauch, danach der Rand und dieser besonders ausladend durch einen Kranz von Buckeln betont. Darauf sitzt der Deckel, der ähnlich dem Fuß zunächst mit schweren

[23]) Abb. 254, S. 311, Kulturgeschichte des deutschen Barock.

Buckeln geziert wird, während den Griff des Deckels kleine Buckel bilden, auf welchen als Postament der Träger einer stolz flatternden Fahne steht. Wie anders dagegen gestaltete die vorhergehende Epoche etwa 120 Jahre früher dieselbe Aufgabe. Eine Lüneburger Arbeit von 1536 setzt einen Talerpokal breit und behäbig, ganz statisch hin. Reichlich sind die Taler als Ornament verwendet, jedoch nicht gemäß dem fugalen Ordnungsprinzip. So entsteht ein ganz unterschiedener Gesamteindruck. Da pulst keine dynamische Bewegung, spielen nicht malerisch die starken Kontraste von Licht und Schatten dank der stark herausgetriebenen Buckel, die den stofflichen Reiz des Materials so sprechend zur Geltung bringen. So bewirkt das einheitlich durchgeführte Fugenprinzip jene unverkennbare barocke Gesamtform voll dynamischer Bewegtheit.

Vielleicht haben wir zuletzt unser Augenmerk zu einseitig auf die den Raum gestaltenden Mittel gelegt. Jedoch war deren exakte Erkenntnis für den Nachweis fugaler Ordnung zuerst und dringlichst erforderlich. Aber das deutet keineswegs auf äußerlichen Schematismus, auf bloße Handwerksschablone. Beim Emporschreiten einer Treppenanlage empfinden wir denselben Erlebnisrhythmus wie beim Durchschreiten einer Kirche. Schon die Führung und Wirkung des Lichtes ist die gleiche. Beide Male stellt uns das Dunkel der Vorhalle in die rechte Perspektive und gibt die Richtung der Erfassung des Sinnes. Damit wird zugleich das Thema gestellt wie in der Anfangszeile des Sonettes. »Beschau ich«, hieß es bei Gryphius, und wirklich tut sich eine Schau auf und ruft uns zur Sinnverwirklichung als aktive Bewegung. Jedoch nicht in raschem Eilen zum Ziel. Nein, die Seitenaltäre der Kirche wie die einzelnen Stufen mit dem Atemschöpfen nehmen uns in Anspruch. »Betracht' ich«, so benannte Gryphius das Verweilen gegenüber den objektiven Werten. Hier ist die fugale Durchführung oft mit mehreren Mitteln, architektonisch und plastisch, besonders greifbar. Der Steigerung der Engführung entspricht der Aufblick zur lichtdurchfluteten Kuppel mit ihrer Ausmalung, danach beugt der Schreitende gläubig das Knie vor dem Hochaltar oder betritt der Gast gespannt den Vorraum der fürstlichen Prunkgemächer. Auch das Durchwandeln der großen Parkanlagen verrät dasselbe Schwingen des Erlebens. Von der Schloßterrasse aus genießt man zunächst den Überblick mit der Einstellung auf den Abschluß, den häufig die Orangerie bildet. Das Parterre danach aber fesselt uns durch die Einzelanlagen, oft müssen wir wie bei der Treppe Seitenwege benutzen. Abschnitte bilden Rondels, mit Blumen oder mit Wasser gefüllt. So ergeben sich mehrere Durchführungen. Schließlich reißt die Fontäne des großen Runds unsern Blick empor, und nicht weit davon empfängt uns der Bau als Abschluß. Er zwingt uns zur Rückwendung und nun sehen wir das Schloß, von dem wir ausgingen, mit der wohl bedachten Parkanlage als sinnvoll gegliedertes Ganze, geordnet nach dem fugalen Ordnungsprinzip.

Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff*

Von Josefine Nettesheim (Münster/Westf.)

»Der Dichter vermischt das Alte und Vergessene mit dem Neuen, Überraschenden, die älteste und die zivilisierteste Mentalität.«

(T. S. Eliot)

1.

Die Droste ist in die Wirren einer mehr als zwiespältigen Epoche hineingeboren (1797). Sie selbst meint es nicht nur politisch, wenn sie feststellt: »Geboren bin ich in bedrängter Zeit.« (G. J., Am Chr. Himmelfahrtstage, V, 1). Einerseits wächst die Aufklärung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) sich erst in die Breite aus. Sie ergreift nach und nach alle Stände und Konfessionen, zumeist das christliche

*) Der vorliegenden Abhandlung liegt ein Vortrag über 'Rätsel der Droste-Dichtung im Lichte zeitgenössischer Naturerkenntnis' zugrunde, den ich 1951 zu einer Veranstaltung der Droste-Gesellschaft und ihrer Freunde im Rüschhaus hielt, und der auf Wunsch interessierter Zuhörer erweitert wurde. Mein besonderer Dank gebührt dem inzwischen verstorbenen Freiherrn Clemens von Droste auf Haus Stapel, der mir bei der Durchsicht eines Teiles der naturwissenschaftlichen Bibliothek (angeblich von Annettes Vater) behilflich war. Ferner gebührt mein Dank der Freifrau Magda Droste zu Hülshoff auf Schloß Hülshoff, die stets in entgegenkommender Weise meine Arbeiten unterstützte und noch unterstützt. Herrn Prof. Karl Schulte Kemminghausen, der den in Stapel befindlichen Nachlaß der Droste verwaltet, gilt mein Dank für freundliche Hilfsbereitschaft bei der Benutzung bisher ungedruckter Quellen (naturkundliche Aufzeichnungen von Annettes Vater, Notizen der Droste über Beschaffung bestimmter Pflanzen usw.).

Für die Zitate aus den Werken der Droste wurde die bisher einzige textkritische Ausgabe von Karl Schulte Kemminghausen (in Verbindung mit Bertha Badt und Kurt Pinthus, Bd. 1, 1 u. 1, 2; 2, 1; 3 u. 4) 1925 mit Ausnahme also von Bd. 2, 2 benutzt (abgek. SK, Bd. . . .), der das 'Geistliche Jahr' enthält und der überholt ist durch die neue textkritische Ausgabe von Cornelius Schröder (2. verb. Aufl. 1951, abgek. G.J.), die Ausgabe der Drostebriefe von K. Schulte Kemminghausen (SK Briefe I u. II).

Bürgertum, dessen »Bildung« sie die Form gibt. Andererseits sucht man hinter dem hell machenden Wissensschatz wieder das dunkle Geheimnis bis in den Abgrund des Ursprungs all dessen, was er herangebracht hat (Naturphilosophie). Sengle erkennt in den 30er, 40er Jahren »ein beharrliches Nebeneinander der verschiedenen Substanzen.«[1]) Enzyklopädistische Volksbildung macht auch nicht Halt vor den Adelswappen und -schilden vergangener Bindungen und Verpflichtungen. Erstaunlich »modern« in diesem Sinne ist das Offensein auch der patriarchalisch-bäuerlich-katholischen westfälischen Adelsfamilie der Droste auf Hülshoff gegenüber den freisinnigen Bildungseinflüssen, die von der französischen Geistesrevolution her die Ergänzung der alten klassischen und der modernsprachigen Bildung durch die sogenannten »gemeinnützigen Realkenntnisse« bringen. Diese vermittelt die »Naturgeschichte«, die tatsächlich alles, was an und in der Natur geschieht, umfaßt, d. h. neben Biologie, Zoologie und Mineralogie auch die Archäologie, Paläontologie, Mythologie, Ethnographie, Geognosie, Anthropologie usw. Enzyklopädien und »Elementarbücher« als Wissenssammlungen und Ordnungssysteme solchen Wissens übermitteln dem »gebildet« sein wollenden Bürger wie dem Adeligen und darüber hinaus dem »Volk« den aufklärenden Wissensschatz mit der ausdrücklichen Absicht, dem »Aberglauben« mittelalterlicher und mythischer Zeit ein Ende zu machen.

Das Spitzenwerk solcher aufklärerischen Bildungssumme ist Fr. J. Bertuchs 'Bilderbuch für Kinder' mit Kommentarwerk, ein viel zu wenig beachteter orbis pictus des 18. und 19. Jahrhunderts[2]). Es fehlte weder

[1]) Friedrich Sengle, Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur. DVjs., 30. Jg. 1956, 2/3, 124/268–150/294. Zur Aufschließung der Probleme sind u. a. bedeutsam: Werner Leibbrand, Romantische Medizin, 1937; Adolf Meyer-Abich, Biologie der Goethezeit, 1949; Francesco Nardi, Grenzgebiete des Lebendigen, 1948; Friedrich Dessauer, Mensch und Kosmos, 1949; C. Friedrich von Weizsäcker, Die Geschichte der Natur, 1948 u. 1954; Hans André, Vom Sinnreich des Lebens, 1952, und Wunderbare Wirklichkeit, 1955.

[2]) 1. Ausg. 1790–1825; 2. Ausg. 1796–1834 in 24 Bd. Auf Haus Stapel/Westf. befinden sich die zehnbändige Bilderbuchausgabe mit dem Kommentar in 24 Bänden von C. Ph. Funke in 2. Aufl. i. Weimar, Verlag d. Landes-Industrie-Comptoirs.

Fr. J. Bertuch betont im Vorw. zu Bd. 1 des Kommentars, sein Werk habe den Zweck, »der Jugend Liebe für die Naturgeschichte, diese so unentbehrliche und unsere Mühe so reich belohnende Wissenschaft spielend einzuflößen«. Er stellt fest, daß er dieses Ziel »über Erwartung« erreicht habe, daß Eltern und Lehrer seine Tafeln zur Grundlage des Unterrichts bei den Kindern machten. Der Kommentar möge dazu beitragen, »Liebe und Eifer für die Naturgeschichte« noch allgemeiner zu verbreiten und das Vorurteil der Schwierigkeit des Studiums derselben zu vernichten. Außerdem werde er aber noch ein besonders populares Werk rein naturgeschichtlicher Art nachfolgen lassen. Der Preis betrage pro Bd. fl. 1 rh. und das Werk sei in jeder soliden Buchhandlung zu finden. (Über den Kommentar s. Nachwort Bd. I b.)

beim Unterricht des westfälischen Adels, bei den v. Fürstenbergs und den Drostes auf Hülshoff noch bei der Volksschulbildung eines Justinus Kerner[3]) oder Carus.

Annette erwähnt den Bertuch in der 'Mergelgrube'; der Schäfer liest in der Naturgeschichte, und es entspinnt sich ein Dialog über ein Beispiel, das den Tendenzen der Aufklärung entspricht (XI, 6; s. S. 553). Bei ihrem phänomenalen Gedächtnis und ihrer übererregbaren Fantasie muß die junge Droste die seltenen und seltsamen, die »wunderbaren« und bewunderten, die bunten, bis in die kleinsten Details ausgeführten Zeichnungen und Stiche in ihrem Kopf zu einem wahren »Raritätenkabinett« angereichert haben, dessen Spiegelung man in den Bildern ihrer Dichtung erkannt hat, ohne aber die Hintergründe in den Zeiteinflüssen zu suchen statt in einer Veranlagung zum Abstrusen[4]). Zu beachten ist ferner, daß in dem propagandistisch-suggestiven Wie der Darstellung, in dem Ton der Darbietung der »Sachen« die Gründe zu der Detail-Malerei des »Biedermeier« gefunden werden können. Hierbei springen einige Grundthemen heraus, die eine Revolution vor allem in der Lyrik des 19. Jahrhunderts herbeiführen helfen. Es sind: Liebe zum Kleinen und Kleinsten, zu dem bis dahin Unscheinbaren, Verkannten; konträr dazu Bevorzugung »großartiger« Naturphänomene; Interesse für Exotisches; »sensationelle« Aufmachung des Archäologisch-Mythischen; Anteilnahme am Volksmedizinischen. Daß dabei auf den Errungenschaften der »Wissenschaft« das Hauptgewicht liegt, ist selbstverständlich, z. B. auf der Mikroskopie, der Ausgrabungs- und Sammlertätigkeit. Von hier aus wird dann auch, zusammen mit Einflüssen aus der Gesellschafts-Umbildung, die »soziologische Dimension« einer neuartigen Dichtung zum Beginn des 19. Jahrhunderts sichtbar, die eine Umwertung und Umfüllung der alten dich-

[3]) J. Kerner, Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, ed. R. Pissin, Bd. 1, 112: Erste kindliche Naturforschung.

[4]) Anna Balkenhol, Das poetische Bild bei Annette von Droste-Hülshoff, 1916, S. 62: »Ein Kramen in Seltenheiten scheint sie fast zu lieben ... Aus naturgeschichtlichen und geographischen Schriften, aus Geschichte und Mythologie trägt sich Annette ein ausgedehntes und vielseitiges, aber barockes Wissen zusammen. Ein Kommentar zu all den entlegenen Anspielungen und Bildern in ihrer Poesie ist darum zum ganzen Verständnis ihres Werks fast notwendig. Er wird zum Teil einem Raritätenkabinett gleichen.« Als Raritäten gibt die Verfasserin u. a. an: Syrinxflöten, Obol, Halcyonen, Byssus, Datura, Anakonden, Golem, Basiliskenblick. Man findet all dieses im enzyklopädistischen Bilderbuch (s. S. 519 ff.). – Sengle fordert mit Recht, daß »die Frage nach den überindividuellen Bedingungen des Schaffens« erneut gestellt werden muß. Sonst würden wir eben erleben, daß »die Gegenstände nach irgendeiner Richtung verzeichnet worden sind«. So ließe sich auch nur aus dem Dilemma herausführen, »daß die meisten Literaturwissenschaftler geneigt sind, nur noch einzelne Dichter oder Werke zu interpretieren« (a.a.O.).

terischen Symbolsprache vollzieht. Zunächst besingt man neue Sujets; um es grob anzudeuten, z. B. die Distel oder die bescheidene Christrose statt der Rose; die unerotische Lerche oder das Rotkehlchen mit der blutenden Brust statt der Nachtigall; die Wüste, die Steppe, die Heide, das Moor (und nicht nur in Westfalen!) statt der satten, paradiesischen Landschaft; den einfachen und leidenden Menschen (»Die Unbesungenen« der Droste) statt der Heroen; ferner die Primitiven, die sozialen Parias als Milieugeschädigte; den wissenden Dummkopf statt des Genies oder den »genialen« Idioten; den Bettler statt des Königs, den Greis statt der Jugend usf. [5])

Die Liebe zum Kleinen und Kleinsten wird bei Bertuch gepflegt, um das bis dahin unbeachtete »Wunderbare« im Sinne deistischer Weltschau darzutun. Von den zahlreichen, nach dem mikroskopischen Bild gefertigten bunten Zeichnungen hebe ich besonders die 'Wasserfäden' hervor, die Annette bedichtet (s. S. 541–543). Aber auch die Bilder der Kristallisationen, der Feuerfunken, der Feinheiten des Schmetterlingsflügels u. a. entsprechen der Genauigkeit und Intimität von Annettes Naturschilderungen, die häufig genug bei ihr wie auch z. B. bei Stifter auf solch Vorgegebenem beruhen (S. 541 u. 549). Bei seinen Reproduktionen mikroskopischer Bilder weist Bertuch ferner ganz im Sinne Rousseaus eigens darauf hin, daß die Machwerke des Menschen im Mikroskop immer roher aussehen, die Gegenstände der Natur aber immer »schön und vollkommen«. Dieser Kulturpessimismus läßt sich ebenfalls bei der Droste feststellen (Einl. z. Fragm. 'Joseph'). Wir brauchen also bei der Droste nicht unbedingt die Eigenständigkeit ihrer »Impressionen«, die meist noch den »übersichtigen« Augen der Dichterin unterlaufen sollen (im Anschluß an des blinden Freundes, Schlüters, Urteil), zurückzugreifen, wie schon Joachim Müller mit Recht betont hat (Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff). Er spricht von »Kurzsichtigkeit« (S. 9 f.).

Als »großartige« Naturphänomene Bertuchs, die in der Literatur Mode werden, nenne ich: Bilder von Alpengletschern, das Nordlicht (unter 'Nordische Erscheinungen'), der Vesuv mit der durch die Dichtung berühmt gewordenen Lava, der Komet (von 1811) unter 'Vermischte Gegenstände', Tropfstein- und andere »merkwürdige Höhlen«, die Geisirquellen auf Island, seltsame Versteinerungen, Wasserhosen auf dem Meer (1789 beobachtet und gezeichnet und von der Elektrizität abgeleitet), usw.

Wer mit der Lyrik der Droste und Freiligraths vertraut ist, weiß, welche Rolle für die Thematik wie für das dichterische Bild die genannten »Gegenstände« als

[5]) Der Annette bekannte Dichter der *Lake-Poets, S. T. Coleridge,* durch Freiligraths Übersetzung des 'Alten Seematrosen' *(The Ancient Mariner)* in Deutschland eingebürgert, ist einer der ersten, der unter dem Einfluß des Gesellschaftsoptimismus der Revolution solche Gedichte schreibt, die ihn zunächst der Lächerlichkeit preisgaben: 'Auf einen jungen Esel', 'Auf einen Teekessel', 'Auf den Tod eines Sperlings'. Er eröffnet damit den Reigen ähnlicher Gedichte in Deutschland, von Freiligraths 'Isländisch Moos' zu Chamissos 'Alter Waschfrau', Lenaus 'Drei Zigeunern' oder 'Begräbnis einer alten Bettlerin' zu Drostes 'Die beschränkte Frau'. Die Droste erhebt die Distel als »mystische Rose« zum Symbol des Dichters (s. S. 525). In 'Die Lerche' und 'Die tote Lerche' ist ihr der graue Feldvogel Symbol des Dichters. Der Dichter singt nicht mehr wie der Vogel Uhlands, sondern aus Schmerz (Kerner).

Symptome einer Revolution in der Dichtung bedeuten: ich erinnere nur an Annettes Gletscher-Schilderung im 'Hospiz', an das Nordlicht im 'Heidemann' (s. S. 540), an ihre Bilder aus dem Vesuv-Umkreis, z. B. im G.J., 'A. 27. S. n. Pf.', VI, 5/6; 'A. 4. S. i. Adv.' VIII, 5 oder Lava in: 'A. 25. S. n. Pf.', IX, 4; 'Die Unbesungenen', I, 4; 'Des Arztes Tod', III, 19; 'Das Liebhabertheater', II, 3/4; Stalaktitenhöhlen in 'An die Weltverbesserer', II, 2 (Stalaktitendome), Aschensteppe in 'Die Stadt u. d. Dom', III, 9; Versteinerungen in 'Die Mergelgrube', usw.

Das Interesse für Exotisches beruht weder bei Freiligrath noch bei Lenau oder der Droste auf bloßer Sensation. In Bertuch war es da als Sachkenntnis, die zur humanen Bewunderung für Schönheit, Kraft und für grausige Größe und Seltenheit des Fremden führen soll. Dazu kommt, daß die exotischen Lebensformen vom Gleichheits- und Brüderlichkeitskodex her in ihrer Eigenart erfaßt und die primitiven Stämme bereits als Unterdrückte und Geächtete heraufgehoben werden (»Wir Wilde sind doch bessre Menschen!«). Hier liegt die Wurzel zu den Neger- und Indianerdichtungen Freiligraths und Lenaus und den orientalischen Gedichten der Droste, mit denen sie in der Mode steht. Damals werden ja auch die Blues entdeckt! Bei der Droste wie bei ihren Zeitgenossen könnte das Eingehen der früher mythisch gefüllten exotischen Tiere wie Löwe, Panther, Tiger, Leopard, Krokodil, Schlangen (Boa, Anakonda), Nattern, Hyäne, Schakal, Vampir, Skorpion, Skolopender, Gazelle, Geier u. a. in die Bilder und in die symbolkräftigen Naturschilderungen als stark entmythisiert, moralisiert und naturiert aufgewiesen werden, Anzeichen des Einflusses der Aufklärung auf die Umgestaltung der Sprachsymbole in der Dichtung (nicht ihre Vernichtung!). Das Motiv der bloßen Sensation halte ich, wie gesagt, für ausgeschlossen, obgleich die »barocke« Verwendung es dem heutigen Menschen nahezulegen scheint (Sengle, a. a. O. S. 149: »Aber das Exotische ist meistens nur ein Narkotikum . . .«). Auch dieses neue Motiv hängt also mit der soziologischen Umordnung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zusammen, Einflüsse, auf die Hugo Kuhn mehrfach nachdrücklich hinweist (Soziale Realität und dichterische Fiktion, in: Soziologie und Leben, 1952, S. 195–219). Das bedeutet ebenfalls für den Interpreten eine »nachgehende Interpretation« mit der »Gewähr größerer Sicherheit in den Ergebnissen« (vgl. ders.: Parzival. Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter. DVjs. 30. Jg., 1956, 2/3, S. 17/161–56/200). Einige Beispiele aus der Droste-Dichtung in alphabetischer Reihenfolge, deren dichterische Anwendung eine eigene Untersuchung wert wäre, immer mit dem Blick auf die Lyrik der ihr nahestehenden Freiligrath, Lenau, Möricke u. a., mögen zeigen, was gemeint ist:

Gazelle: 'Gesegnet', II, 3; Geier: 'Not', IV, 4; 'Lebt wohl', VI, 3; 'A. 18. S. n. Pf.', IV, 8; 'Das Vermächtnis des Arztes', V. 756; 'Der Geierpfiff'; Schakal: 'Bajazeth', II, 2; Schlange, vielschichtig; realistisch: 'Hirtenfeuer', II, 6; 'Der Heidemann', IX, 3; symbolisch-biblisch: 'Das verlorene Paradies', I, 25; 'Sit illi terra levis', I, 5; das Schlangenauge des Christian v. Braunschweig, der Verzweiflung Schlange im 'Roßtäuscher', I, 4, 4; als Vergleich für visuelle Ähnlichkeiten: 'Roßtäuscher', II, 7, 2, zugleich symbolhaft: II, 1, 3; 'Meister Gerhard', I, 6 als Bild für Seelisches; zur Veranschaulichung einer Bewegung: 'Die Vendetta', III, 3 (Boa), usw. Skolopender: 'Die Schl. i. L. Br.', II. G., 693; Skorpion: 'A. 23. S. n. Pf.', I, 3, 'A. 4. S. i. Adv.', II, 3 (vgl. Volksmedizinisches u.); Vampir: 'A. 20. S. n. Pf.', III, 7; 'A. 4. S. i. Adv.', VII, 3; 'Das Fräulein v. Rodenschild', XIII, 4; 'Vorgeschichte', II, 6 (Vampirzunge des Mondes); 'D. Schl. i. L. Br.', II. G., 663; Vipern: vielschichtig, s. Schl.; Leu für Löwe, vielschichtig:

'D. St. u. d. Dom', VIII, 6; 'Das Autograph', II, 2; 'Das verlorene Paradies', I, 4; 'D. Schl. i. L. Br.', I. G., 228; Leviathan (bei Bertuch unter »Krokodil« als Bezeichnung aus Hiob, III, 8, im Funke-Kommentar Bd. I, 332 zu Tafel XXII, Fig. I u. II, Jesaias 17, 1) in 'Die Mergelgrube', II, 9 (s. S. 549 ff.).

An Archäologisch-Mythischem aus Bertuch finden sich bei der Droste: Ibis: 'Bajazeth', II, 4 (der Droste auch als Gemme bekannt); Carnac, Keltische Gräber, in: 'Hünenstein'; Mumien (Byssus) in: 'Die Mergelgrube', VII, 2; Palmyra: 'D. St. u. d. Dom', XI, 7; Kolosseum, ebd. XI, 10; Die Säule des Trajan, ebd. XII, 9; Pagoden: 'Der Teetisch'; Skarabäus: 'Die Mergelgrube', VI, 20; Basilisk: 'D. Schl. i. L. Br.', I.G., 869 (Basiliskenei). und II. G., 876 (Basiliskenblick).

Das Storchenmotiv als Symbol der pietas ist ausführlich bei Funke behandelt als archaisches Motiv nach Aelian und Aristophanes, Bd. 2, 536. Es findet sich bei der Droste sehr versteckt und bisher nirgends erläutert in 'Die Verbannten', V, 7 u. 8, und zwar fast wortwörtlich, jedoch in typischer Abänderung durch die Sinnverflechtung der Visionen des Gedichts. Das auch vom Physiologus her bekannte Symbol setzt die Droste kühn in die westfälische Landschaft hinein, so daß es dem bekannten westfälischen »Naturforscher« Landois geschehen konnte, die betr. Stelle realistisch aufzufassen (V, 7/8; 'Annette von Droste-Hülshoff als Naturforscherin'). Wie es ihm entgehen konnte, daß in Wirklichkeit kein junger Storch die »alten Eltern ätzet«, wie es dort heißt, ist mir unerfindlich. Der Mythos, der diesem »Storchenkodex« zugrunde liegt, ist der Droste von Kind an aus dem »Bilderbuch« geläufig. (Dazu: Josefine Nettesheim, Wissenschaftliches und Unwissenschaftliches in der Dichtung der Droste. Westf. Nachr. 1952, a. 22. Mai.) Auch die röm.-republ. Münzen der Pietas (mit Storch) dürften der Droste bekannt gewesen sein.

Volksmedizinisches: Skorpion (Bertuch vermerkt: »Skorpionöl, d. h. Baumöl, in das Skorpione hineingelegt wurden. Es wurden damit Kuren zur Heilung bestimmter Krankheiten gemacht.« Bd. Ia, Taf. XV): 'A. 4. S. i. Adv.', II, 3; Datura Stramonium (bei Bertuch II, Nr. 74, 12 und IV, Nr. 295) in: 'Mein Beruf', III, 2 als Metapher [6]).

Freilich war dem aufklärerischen 'Bilderbuch' jener Mitleidsschmerz der von ihm in der Jugend geformten Dichter der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts völlig fremd. Für seine Welt ist ja im Gegenteil ein »genießerischer« Optimismus, der die Säkularisierung und die Entmythologisierung begleitet und damit entsymbolisiert, kennzeichnend. Der »Pöbel«, wie es im Kommentar heißt, soll in den Genuß des Vollbesitzes umfassenden Wissens gebracht werden, damit aber seiner selbst bewußt und mächtig werden; er soll an den Bildungsbüchern kosmopolitisch zur »Menschheit« reifen (zum homo generalis). Bertuch huldigte den Idealen der Freimaurer der »Freitagsgesellschaft« in Weimar[7]).

[6]) Die Symbole Tiger, Skorpion und vor allem Geier kommen bei Lenau in einer makabren Atmosphäre des Schauerlichen auf, die Baudelaire vorwegnimmt, die Droste in dieser Beziehung weit übertreffend. Ich denke an den 'Nachtgesang' in: 'Die Albigenser' (Tigerlied); 'Beziers', V, 6; das schauerliche Gedicht 'Auf meine ausgebälgten Geier' in: 'Die Drei'; 'Klara Hebert: Die Botschaft', XVII; 'Die Albigenser: Der Traum', XXI, XXII und 'Ein Schlachtfeld', I–VI; 'Die Marionetten', I.G.

[7]) Friedrich Justin Bertuch, 1747 geb., spielte im Gesellschaftsleben von Weimar im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. In seinen Tagebuchnotizen spendet Goethe ihm hohes Lob für sein »nach allen Rich-

Von hier aus entsteht die Zwiespältigkeit, der die Droste in ihrem 'Geistlichen Jahr' erschütternden Ausdruck gibt, wenn sie sich anklagt: »Mein Wissen mußte meinen Glauben töten!« (G. J., 'A. 3. S. n. O.', II, 9); oder wo sie von »Verstandes Fluch« ('A. 25. S. n. Pf.', III, 6) spricht. Fast zynisch klingt die Frage an anderer Stelle: »Ist Wissen denn Besitz, / Ist denn Genießen Glück?«

Die gleiche Tendenz wie die Enzyklopädien verfolgen auch die sogenannten 'Elementarbücher', Volksaufklärungsbücher über »Naturgeschichte« und zu der eben aufgekommenen Homöopathie. E. M. Arndt, Immermann, Carus, Chamisso, Lenau u. a. haben sich an den trockenen Systematiken der *Linné* (es kamen ständig neue Auflagen heraus) und der *Cuvier* mit Widerstreben in der Jugend unterrichten müssen. Da solche Bücher, wie wir von Immermann hören, auswendig gelernt und also buchstäblich gewußt wurden, nimmt es nicht Wunder, daß sie die Sprache dieser Generation und ihr Sehen positiv wie negativ beeinflußt haben. Aus dem Bücherbestand der Drostes ist ferner noch die Kräuterkunde von Wildenow zu erwähnen, weil sie jenen Einfluß akzentuiert; sie will den sogenannten »botanischen Blick« vermitteln, damit der habitus einer Pflanze sich leicht und schnell einprägen möge. In den Zusammenhang mit dem Besitz umfangreicher naturwissenschaftlicher Werke gehört auch die Erscheinung des prägenden Sammelns, Ordnens und Hegens, die Zeitmode wird. Dies Sammeln, Ordnen und Hegen bildet nicht nur die Grundlage der Spezialwissenschaft, sondern gehört auch methodisch zur Wissenschaftsaneignung durch den Laien. Wir können uns diesen »Sport« in der Droste-Zeit gar nicht allgemein verbreitet genug denken. Oken, von dem noch die Rede sein wird, lobt, daß »fast jedes Schloß, fast jedes Dorf, fast jede Stadt« sich als »Sammler von Vögeln und Insekten, von Conchylien und Versteinerungen« wie auch als Sammler von »Altertümern«, Gemmen und Stichen, von Sagen und Märchen betätige. Die erste Grundlage solchen Tuns ist die von der Erziehung gepflegte Wißbegierde, der von der Aufklärung gezüchtete Forschungsdrang, – das dürfte z. B. auch bei der Stifter-Interpretation nicht vergessen werden. Wie bei ihm, so hat durchweg diese nüchtern-realistische Praxis einen unge-

---

tungen menschlicher Tätigkeit« glücklich verfolgtes Wirken (1822). Als Mitverantwortlicher für die 'Allgemeine deutsche Literaturzeitung' ist Bertuch jedoch in den Literaturgeschichten bekannter als durch seine mindestens ebenso wichtigen enzyklopädistischen Ausgaben und seine Kultur der Moden ('Journal für Mode und Luxus'). Was heute Film und Illustrierte auch für die Sprachschöpfung bedeuten, ist mit dem Einfluß jener Unternehmungen vergleichbar. Albr. v. Heinemann nennt B. eine eigenschöpferische Persönlichkeit (Ein weimarischer Buchhändler der Goethezeit, 1950). Wolfdietrich Rasch in: Die Literatur der Aufklärungszeit, DVjs. 30. Jg. 1956, Heft 4, S. 560, Nachtrag, erwähnt ebenfalls nichts von diesen wichtigen Tatsachen.

heuren Einfluß auf die Umbildung der Seelen, führt meist zur hellen Entmythisierung und Säkularisierung des »Volksaberglaubens« mit seiner Ding-Symbolik auch in der Dichtung.

Aber die andere Seite dieses Vorgangs darf und kann auch nicht übersehen werden. All diese nützlichen und das Leben »verschönernden« Bemühungen und Liebhabereien bilden unbeabsichtigt den Nährboden für jenes »Andere« bei der jungen Generation, die nicht mehr wie der »abenteuerliche Mann« E. T. A. Hoffmanns sich damit begnügt, mit diesem »Wissen« in den literarisch-ästhetischen Tees zu glänzen, wenn »in einem Atem von Naturphilosophie, seltenen Affen, Theater, Magnetismus, neu erfundenen Haubenstöcken, Poesie, Kompressionsmaschinen, Politik und tausend andern Dingen« geschwatzt wird (Vorw. z. 'Neueste Schicksale eines abenteuerlichen Mannes'). Für die tiefer denkenden Philosophen und Dichter dieser Generation steigt nämlich aus der Enzyklopädisten- und Volksbücher-Literatur sphynxhaft das »Rätsel Natur« hervor, zu dem Wagnis lockend und verlockend, den Schleier vom Antlitz der Geheimnisse zu lüften und das Abgründige der Natur und des eigenen Ich (als Natur oder in Natur) zu suchen. Das führt wiederum zu einer tiefen Erschütterung des zeitentsprechend rationalisierten Christlichen, nun vom Unter- und Hintergründigen des Wissens her[8]). So schlägt die Aufklärung in

---

[8]) E. M. Arndt geißelte schon 1803 in 'Germanien und Europa' (S. 76 ff.) den Geist des homo faber. Sein Wesen sei Scheiden und Ordnen, das bestimmt und scharf Voneinander- und Einanderentgegenstellen, das Vernichten und Entgöttern. Er sei ein Proteus, der sich alle Augenblicke in eine neue Gestalt verwandeln könne, weil er selber keine eigene Gestalt habe (vgl. die Proteus-Natur der Droste!). Zu Arndt: Kurt Leese, Krisis und Wende des christlichen Geistes, Studien zum anthropologischen und theologischen Problem der Lebensphilosophie, 1941.

Chamisso läßt seinen Schlehmihl von ihm selbst träumen: ». . . es ward mir, als stünde ich hinter der Glastüre deines kleinen Zimmers und sähe dich von da an deinem Arbeitstische zwischen einem Skelett und einem Bunde getrockneter Pflanzen sitzen; vor dir waren Haller, Humboldt und Linné aufgeschlagen . . ., ich betrachtete dich lange und jedes Ding in deiner Stube und dann dich wieder; du rührtest dich aber nicht, du holtest auch nicht Atem, du warst tot.«

Lenaus Spottgedicht 'An die Biologen' gehört ebenfalls hierher. Sein Faust sucht die Wahrheit als Skeptiker gegenüber Wissenschaft, Alchemie und Naturwissenschaft.

Immermann beklagt sich in der Jugendschrift 'Das Papierfenster eines Eremiten' (1822): ». . . ich wußte alle *Genera Plantarum* nach Linné am Schnürchen, sah aber im Freien den Eibbaum für den Schlehenbusch an.«

Carus rügt im gleichen Jahre in seiner Ansprache an die Ärzte und Naturforscher« die fast unübersehbare Masse einzelner Beschreibungen und Beobachtungen«, wie »unermüdlich immer neue Formen, immer verwickeltere Erscheinungen aufgesucht« würden und verlangt neue Einheit.

E. T. A. Hoffmann macht die Cuvier, Leuvenhoeks und Swammerdam »als

jenen dynamischen Vitalismus um, der auch dem Christlichen eine neue Grundlage geben will.

Man darf also sagen, daß »Sammeln, Ordnen und Hegen« nicht gerade zum »Biedermeierlichen« in dem bekannten engeren Sinne wird. Deshalb kann auch Günther Weydts Ansicht, ein derart »biedermeierliches« Grundgefühl in der Dichtung der Droste zu verspüren, nicht überzeugen[9]). Annette hat ihr »Picken« in der 'Vogelhütte' (116) karikiert; dieses Sich-Darüberstellen ist aber ebenfalls typisch für die Haltung des »Biedermeier« in einem tiefer gefaßten Sinn (Humor über Schwermut!). Die von Weydt herangezogenen Schilderungen in 'Bei uns zu Lande auf dem Lande' und in den 'Bildern aus Westfalen' sind ebenfalls durch versteckten Sarkasmus, den man nicht überhören darf, aufgelockert. Die Droste stand ihrem eigenen Sammeln kritisch gegenüber; im Vergleich zu den Sammlungen des Mineralogen Leunis, mit dem sie Stücke austauscht, bedeuten die ihren nicht viel[10]).

---

wahnsinnige Detailhändler der Natur lächerlich ('Prinzessin Brambilla'), die gesamte Aufklärung noch scharfschneidiger als Jean Paul durch die Maßnahmen des Fürsten Paphnutius in 'Klein Zaches' auf den Rat des Kammerdieners: »Sire! – Führen Sie die Aufklärung ein!« Vgl. auch Heine: 'Die Harzreise' (Reccl. Ausg. S. 19).

Die Droste mokiert sich über die Archäologen-Detailhändler in 'Die Schulen'. Ein für sie typisches Gemisch aus Ernst und Satire bildet eine Stelle aus dem Brief an Junkmann v. 26. Aug. 1839 (SK Briefe I, 375), die in die innere Entstehung der 'Mergelgrube' leuchtet: »Ich muß jetzt auf ärztlichen Befehl fleißig Steine klopfen, ... zuweilen klopfe ich mich wieder in den Eifer hinein und habe meine Freude und Bewunderung an den Schaltieren und Pflanzen, die, den Worten des Psalmisten zum Trotz (der Mensch verdorrt wie eine Blume des Feldes) ihr zerbrechliches Dasein durch Jahrtausende erhalten haben. Es wird mir zuweilen ganz wunderlich, wenn ich manche Stengel oder Muscheln genau in der Form, wie sie damals der Augenblick verbogen hat, wieder hervortreten sehe, gleichsam in ihrer Todeskrümmung. Ich wollte, ich träfe einmal auf ein lebendiges Tier im Stein! Was meinen Sie, wenn ein Mensch mal so aus seiner viertausendjährigen Kruste hervorkriechen könnte? Was müßte der nicht fühlen! Und was zu fühlen und denken geben! Seltsam bleibt's immer, daß man nicht wenigstens versteinerte Menschen findet, auch niemals ein Zeichen menschlichen Fleißes, doch finden sich wohl hundert versteinerte Bäume, aber nie auch nur ein Stückchen Holz, was Spuren der Bearbeitung trüge. So scheint es wohl ausgemacht, daß alles einer präadamitischen Erdperiode angehört, die jedoch der späteren sehr ähnlich gewesen sein muß, nur gewaltiger in allen Formen und ohne die Krone der Schöpfung.« Die Parallele hierzu findet sich im Funke-Kommentar, 12. Bd., wo von der Katastrophentheorie Cuviers im Widerspruch zur biblisch orientierten Diluvianertheorie die Rede ist. Die letzten Sätze des Droste-Zitats stehen dort fast wörtlich.

[9]) Günther Weydt, Naturschilderung bei A. v. Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter, 1930.

[10]) SK, Briefe I, S. 388. Den unveröffentlichten Brief von Leunis v. 21. Jan. 1841 aus Hildesheim als Antwort auf A.s Brief v. 5. Sept. 1838 erhielt ich von

Alois Dempf weist mit Recht darauf hin, wo er das Ganze dieser Epoche in den Blick rückt (Die Einheit der Wissenschaft, Urban-Bücher 18, S. 61), daß die »Sammelstufe der Fülle der Tatsachen« ebenso wie »die Andacht zum Kleinen« eine »unerläßliche Forderung« war. Das ist aber auch schon an der Durchsichtigkeit und Vielschichtigkeit solchen Tuns zu erkennen. So ist ja Oken, der, wie wir hörten, das Sammeln preist, schon Naturphilosoph, also im Sinne der Ganzheitsschau wirkend. Er rückt das Lebendige als Ganzes schon mit dem Galvanismus und Magnetismus zusammen, von denen aus die Lebensfrage wieder neu gestellt wird[11]). Von solcher Zusammenschau spinnen sich viele Fäden hinüber zur Droste-Dichtung. Okens Auffassung von der Pflanze als elektrischem Körper führt schon in das Zentralproblem der gesamten Naturforschung der Droste-Zeit. Auch er ist zutiefst Aufklärer. Mit der 'Allgemeinen Naturgeschichte für alle Stände' will er die öffentliche Meinung davon überzeugen, »daß die Naturgeschichte allein die Schrecken und Greuel des Aberglaubens verscheucht habe[12])«.

Als Volksaufklärungsbücher, die Einfluß auf die Dichtung gewinnen, müssen ferner die damals aufkommenden Kompendien der Homöopathie erwähnt werden. Durch ihren Arzt und Freund C. v. Bönninghausen[13]), der ihr 1829 mit seiner eben erlernten homöopathischen Me-

Prof. Schulte Kemminghausen zur Einsicht. – In Meersburg teilten Annette und ihre Schwester Jenny die mineralogischen Interessen mit ihrem Hausarzt Scheppe. Levin Schückings Schilderung der in Glasschränken aufbewahrten Naturaliensammlung auf Rüschhaus erinnert an die in Immermanns 'Epigonen' gezeichnete Bildungssituation (L. Schücking, Annette von Droste, Ein Lebensbild, S. 14).

[11]) Annette über Oken: Brief an August v. Haxthausen v. 2. Aug. 1844 (SK, Briefe II, 325).

[12]) Stuttg. 1841, Einl. z. Bd. 1. Von Bedeutung für die dichterische Emblematik sind die Verzeichnisse der volksmedizinischen, mythologischen und »volksabergläubigen« Bedeutungen der Pflanzen. Er zählt mythologische, symbolische und unter diesen wieder Zier-, Heil-, Zauber- und Wunderpflanzen auf, usw. Von Okens biologischer Beschreibung der Trypeta (Bohrfliege) ist z. B. das Geheimnis von 'der Distel mystische Rose' (II, 2) der Droste zu klären, wenn es am Schluß des Gedichtes heißt: »Flüstern oft hör' ich dein Würmlein klein,/ Das dir heilend im Schoß mag weilen« ('Locke nicht . . .', II, 5 u. 6). Die Bohrfliege legt nämlich ihre Eier in die Körbchen der in Westfalen weit verbreiteten Cirsium. Daß die darin ausschlüpfenden Maden zur Zeit der Droste als Heilmittel verwendet wurden, verrät uns Brentano in seiner Niederschrift von Emmerick-Mitteilungen (Brentanos Tgb. v. 2. Dez. 1821, zit. in P. K. E. Schmöger, 'Leben der A. K. Emmerick', 1870, S. 296). Diesen Hinweis gab mir die jetzt verstorbene Emmerick-Kennerin Dr. Elisabeth Kramer in Münster. Vgl. Josefine Nettesheim, 'Naturkundliche Unklarheiten in der Droste-Auslegung', Westf. Nachr. Nr. 78, Jg. 1950, zu der Interpretation von Clemens Heselhaus, Jb. d. Dr.-G., 1948/50, S. 38 ff.

[13]) Die Homöopathie, ein Volkslesebuch für das gebildete, nicht ärztliche Publikum, 1834. – Beiträge zur Kenntnis der Eigentümlichkeiten aller bisher voll-

thode in schwerster Erkrankung das Leben rettete und ihr in ihrer chronischen Kränklichkeit fortan treu zur Seite stand, hatte sie engste Beziehung zur Homöopathie, die auch als Natur- und Lebensauffassung auf ihre ganze Haltung und auf ihr Schauen einwirkte. Seine von der Brownschen Theorie über Irritabilität und Sensibilität beeinflußte Analyse der feinsten Stimmigkeiten war auf geöffnete Bereitschaft eines dichterischen Gestaltungswollens gestoßen, das sich daran bereichern konnte, wenn es um die differenzierte Aussage krankhafter Erregungszustände ging wie z. B. in den Kriminal- und Gespensterballaden oder in dem Epos 'Des Arztes Vermächtnis'. Schlüter nannte dies: Arbeiten wie mit dem »psychologischen Seziermesser«. Auch die 'Judenbuche' kennzeichnet diese moderne Differenziertheit.

Unter den Heilmitteln nennt Bönninghausen auch den »Magnetismus«. Die Elektrizität wird ebenfalls als heilendes Lebensprinzip angewendet. Hufeland sieht schon 1804 Elektrizität, Galvanismus und tierischen Magnetismus als Modifikationen einer und derselben Grundkraft. So bewegt man sich von allen Seiten modernster Entdeckungen auf die »Erregungstheorie« zu, die das Phänomen des Lebens erklären soll.

Die Phänomene des »tierischen Magnetismus« waren durch den in allen Journalen tobenden Streit, durch eine Flut von Schriften und Gegenschriften sowie durch entsprechende Moderomane so sehr allgemeines Gesprächsthema, daß es nichts zu sagen hat, wenn die Droste Mesmers 1814 von Wolfart herausgegebene Schrift: 'Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen. Theorie und Anwendung des tierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen von Dr. Fr. A. Mesmer' nicht studierte noch sich magnetisch behandeln

---

ständig geprüften Arzneien in betreff Erhöhung oder Linderung ihrer Beschwerden nach Tageszeit und Umständen und den von ihnen erregten Gemütsbeschaffenheiten, ... Ohne solche Bücher zu kennen, läßt sich objektiv Richtiges über die »Feinnervigkeit« der Droste mit ihrer Dichtung kaum sagen. Cämmerer, Zu den Balladen der Droste, D. u. V., 1935, S. 231, meint: »Sie leidet an ihrer übermäßigen Aufgeschlossenheit, der alle Fülle von außen gegeben wird.« Und weiter, diese habe ihr »das Bewußtsein ihrer selbst genommen«. Das ist so wohl kaum zutreffend; vielmehr findet gerade über die homöopathischen Differenzierungen jener Zeit durch bewußte Reflexion eine Steigerung von innen her statt, vor allem unter dem Einfluß der mit der Homöopathie verbundenen Erregungslehre, die das *similia similibus* bestimmt. Auch Frühbrodt, Der Impressionismus in der Lyrik der A. v. Droste-Hülshoff, 1930, muß vom »physiologischen Impressionismus« der Droste sprechen, ohne aber die Zeithintergründe heranzuholen. Ein »biedermeierlicher« (tiefer und weiter gesehener), nicht aber »bürgerlicher« Zug (im verengten Sinn) mag darin zu sehen sein, daß die Selbstbeobachtung bei der Droste nicht introvertiert, sondern sachlich ist, weil auf die Bedingungen körperlicher und seelischer Krankheit und Heilung gerichtet.

ließ wie Kerner, Lenau u. a. Trotzdem hat sie nicht nur Phänomene, die im »Magnetismus« eine Rolle spielen, die er aber auch mit dem Volkserleben naturnaher Stämme als Urphänomen teilt, z. B. Vorgesichte, Prophezeihungen, Fernsehen, Nachtwandeln, okkulte Vorgänge, und als ganz junge Dichterin (in 'Ledwina') die Labilität eines jungen Mädchens, den Lieblingsstoff »ihrer Zeit«, gestaltet, sondern auch die atmosphärischen und Mode-Erscheinungen in die dichterische Aussage hineingenommen. In 'Bei uns zu Lande auf dem Lande' hat die Droste sachlich die Übereinstimmung der Eigentümlichkeiten ihres Stammes mit Mesmers »neuer Theorie« bezeugt. Den Mesmerinterpreten Ennemoser, der 1825/26 Lehrer des tierischen Magnetismus in Bonn war, lernte sie bei ihrem dortigen Aufenthalt kennen. Schon 1817 deutete Ennemoser den Magnetismus als »das große Gesetz der Naturübereinstimmung«; in naturphilosophischer Weise sieht er darin »die allgemeine Übereinstimmung aller Wesen des Weltalls«, die in den »Urkräften der Natur« begründet sei[14]).

Bei der Droste sind die von dieser Wissenssphäre herrührenden Einflüsse jedoch schwerer zu fassen als z. B. bei E. T. A. Hoffmann, Kerner oder Hauff[15]). Bei ihr haben sich im Zusammenklang mit anderen Modeströmungen die Mesmer-Einflüsse zu einer Diktion verdichtet, die durch Dunkelheit verwirrt und die dem Durchschnittsleser durch bizarre Seltsamkeit den Genuß sogar ihrer bedeutenderen Lyrik trübt. Ich erinnere an ihre als »prosaische Störenfriede« häufig gebrandmarkten Aussagen über die Organe mesmerisch-magnetischen Erlebens zusammen mit den durch sie

[14]) Joseph Ennemoser, Der Magnetismus im Verhältnis zu Natur und Religion, 1855. Über Ennemoser: Jakob Bremm, Ein Beitrag zur Kenntnis des sogenannten tierischen Magnetismus, 1930, in: Arbeiten zur Kenntnis der Geschichte der westfälischen Medizin, hrsg. von Geh. Medizinalrat Dr. Paul Krause, Heft 4. Ennemoser prägt das Wort »Mesmertum«.

[15]) Ob die Droste selbst »mesmerische« Erlebnisse hatte, darf heute als nicht durchaus zuverläßlich erwiesen gelten. Der dafür immer wieder angezogene Bericht im Tgb. v. Beneke (1820), den Schulte Kemminghausen zuerst veröffentlichte (Neue Droste-Funde, 'Westfalen' XVIII, 1932, S. 153), ist nach seiner heutigen Ansicht nicht mit Sicherheit auf Annette zu beziehen. L. Schückings Bericht über das Vorerlebnis zum 'Fräulein von Rodenschild' in 'Annette von Droste. Ein Lebensbild', S. 80, ist als Tatsache zu würdigen. Selbstzeugnisse der Droste liegen, soviel mir bekannt ist, nicht vor. Kerner praktizierte als Arzt den Mesmerismus und schrieb außer seinen diesbezüglichen Krankenberichten die aufschlußreiche Mesmer-Monographie: Franz Anton Mesmer aus Schwaben, Entdecker des tierischen Magnetismus, 1856. Sein Sohn Theobald läßt in seinem Erinnerungsbuch: Das Kernerhaus und seine Gäste, 1897, deutlich werden, daß sein Vater ebenfalls nicht so okkultistisch war, wie das ihm zuströmende Publikum ihn machte. Auch sein Freund D. Fr. Strauß ist als Materialist in seinen Berichten mit schuld an der Verzerrung Kerners, wenn er berichtet, wie sein Freund Geister, Gespenster, Teufel in seinen Patientinnen »in Pension hielt« (Zwei Lebensbilder aus den Jahren 1839 und 1862).

hervorgerufenen physiologischen Erregungen; an ihre fast anatomisch genauen Aussagen über Hirn, Nerven (die Nerve), Muskelfiber (Fiber), Faser, Herz, Adern, Fäden, Puls, Blut, die allerdings im Zusammenhang der dichterischen Bilder oft zu großartigen Inspirationen werden und sehr »modern« anmuten. Ihre Vielschichtigkeit bekommt man erst in den Blick, wenn man sie aus dem Gesamtbild des damaligen Wissens herleitet. Die Aussagen über Hirn, Fiber, Nerv hängen z. B. eng mit der Sprache der damaligen Kranioskopie in Verbindung mit Mesmerismus und Galvanismus zusammen, immer mit dem Blick auf die durch die Erregungstheorie heraufbeschworene Dynamik. Hufeland, der schon 1805 Galls Kranioskopie trotz Verächtlichmachung den »wichtigsten und kühnsten Fortschritt im Reiche der Naturforschung« nennt, betont die Polarität von Herz und Hirn im Anschluß an die älteren Haller und an Galvani, dem das Gehirn zur Sammelstelle der Elektrizität wird. In dieser Polarität sucht er auch die Quelle der Sympathien. Aus ihr leitet er das Hellsehen ab: die Über- und Hinter-Sinnestätigkeit äußere sich im Klopfen der Pulse und im Pochen der Adern ebenso wie im Klopfen (Rucken und Tucken) des Hirns; ja, der ganze Körper werde »Auge«, die Haut sehe, höre, denke! Nach Mesmer zeigt die Form des Gehirns die »reine Polarität«. Den Nerv nennt er das unmittelbare »Organ des Lebens« und spricht von ihm als dem Träger des »Lebensfeuers«. Der Magnetiseur wirke vermittels der Nerven wie ein Pol auf den Magnetisierten ein. Er stelle ferner den Kontakt mit dem Polaren des Kosmos her und schaffe auf diese Weise den Kontakt zur Heilung der Krankheit durch Wiederherstellung der rechten Ordnung über Herz, Hirn, Nerv, Fiber. Mesmer nennt sich selbst den geheimnisvollen Magnet. Er hätte auch sagen können Elektrisiermaschine. Kerners Somnambule, vor allem die »Seherin von Prevorst« in dem gleichnamigen Buch, sind Typen solcher Prognosen. Mesmer schildert ferner das »Spiel der Muskelfibern« als bedingt durch den »abwechselnden Erguß einer feinen Flut« aus dem Kosmos. Der Nerv sei ebenfalls mit der »Flut« geschwängert (Fluidum-Lehre)! Hier liegt der Grund zur neuen Sprache der Droste vor allem im 'Geistlichen Jahr', für ihre Bevorzugung des Vibrierenden bei Erlebnisaussagen. Nur einige Hinweise:

»Daß deine gleißende Nerv erbebt«, 'Am Bodensee' IV, 3;,
»In jeder Nerve war zu spüren / Die schwefelnde Gewitterluft.« 'Ein Sommertagstraum', III, 7/8;
»O wunderliches Schlummerwachen, bist / Der zartren Nerve Fluch du oder Segen?« 'Durchwachte Nacht', IV, 1/2;
Das göttliche Ebenbild ist »An ein Fäserchen gebunden, / Eine Nerve nur«, Gott hat ihr »gebrochen . . . / Der Nerven Fäden«; 'A. 5. S. i. d. F.', IV, 3/4 und 'A. 13. S. n. Pf.', II, 1/2.

Von den mehr als 26 Beispielen, die man in diesem Zusammenhang zur Sinngebung von »Adern« und »Blut« angeben könnte, sind kaum zwei gleich-

sinnig. Rein anatomisch oder nackt physiologisch wie in 'Durchwachte Nacht', V, 1: »Wie mir das Blut im Hirne zuckt!« spricht die Dichtung selten. Metapher, Allegorie, Vergleich – die Übergänge sind häufig unklar – sind die Regel. Dabei – und das ist für die Erfassung des Einbezugs vom Wissen in die Dichtung wichtig – vollzieht sich wieder die Umformung der traditionellen Symbolik. Die biblischen Symbole z. B. werden ebenso umgeformt wie die mystischen Bilder mittelalterlicher Sprache. Die Umdeutung beginnt schon bei Böhme und wird bei Oetinger und Schelling fortgesetzt. Herder steht dazwischen mit seiner Definition von »Herz« (alttestamentarisch gemeint) als »Abgrund vitalistischer Dynamik«; Herz und Adern seien durchwaltet vom »lebendigen Geist« (Geist = Hl. Geist = Elektrizität = Lebensgeist). Er nennt ihn auch »Flamme« oder »Äther«. Man verspürt die Vermaterialisierung des Über-Natürlichen! Die Droste spricht diese Sprache mehr im Sinne Baaders, ohne die Vermaterialisierung zu vollziehen. 'Das Geistliche Jahr' bekommt aber von da her, man möchte fast sagen, seinen Charakter, – eine gewisse Schwere und Unklarheit. Da stehen Aussagen über mystisches Leben etwa wie die folgenden: »Süßer ist das Lebens Keim, / Der durch unsre Adern fließt« ('A. F. v. süßen Namen Jesus', I, 3/4, gemeint »Gnade«; ». . . welch wunderbares Kreisen, / Was durch die Adern quillt und ruckt!« (wie unter dem Einfluß des Magnetiseurs!) für die Einströmung des Hl. Geistes ('A. Pf. S.', V, 2/3); »O flöße einen Tropfen Saft / In meine Adern, höchste Kraft«, für Liebe-Weckung durch und zu Gott ('A. 5. S. n. Pf.', X, 5/6) und im gleichen Sinn: »Ihm bin ich willenlos gewogen: / Nichts reißt des Blutes Fäden los« ('A. 14. S. n. Pf.', II, 3/4); hier wird sogar das Instinkthafte für den habitus der Tugend gesetzt, analog natürlich.

Zu beachten ist auch in diesem Zusammenhang die häufig hervorgehobene Anwendung von Tätigkeitswörtern, die jene dynamische Bewegtheit vermitteln: »rollt«, »ruckt«, »quillt«, – »fließen«, »Kreisen« (sogar substantiviert). Hier kommt nicht nur der Einschlag der zeitgenössischen Physiologie, sondern auch derjenige der Physik zum Schwingen. Der schillernde Gebrauch der Worte »Funke« und »elektrisch« z. B. offenbart mit der ganzen Skala seiner Verwendungsmöglichkeit den Einbruch des physikalischen Wissens in das Dichterische des Volksguts und der Volksgutsprache. Solch seltsam gemischte Aussagen kann man rational dann kaum erfassen. Einige Beispiele greife ich heraus. »Verlorne Funken zuckten durch mein Blut,« ('Doppeltgänger', II, 3); ». . . du, das tief versenkte Blut / In meinem Herzen« zu Levin Schücking in 'Zum zweiten Male . . .', V, 1/2; »Im Blute Funken, Funk im Strauch« für den kosmischen Zusammenklang des Lebens; »Und kann ich denn kein Leben bluten, / So blut' ich Funken wie ein Stein!« in 'A. F. Mariä Verkündigung', VII, 1/2. An den Magnetiseur erinnert wieder: »Halt! wie elektrisch Feuer rankt / Von Aug' zu Aug' ein Geblitze.« ('Die Vendetta', II, VI, 3/4). – Herder verspürte schon den »Lebensgeist« im Geblitz von Aug zu Auge. Zum Realisieren des Geisterhaften dient die Elektrizität in der Droste-Ballade 'Der Graue'. »Und drüber knistert's wie Sand, /Wie Funke, der elektrisch lebt«; oder an den bekannten Stellen aus dem G.J.: »Freiwillig hast du nicht gefühlt, / Wie dich die Nerven zwangen, / Wenn, wie elektrisch Feuer spielt, / Die fremden Schauer drangen / In deines Körpers schwachen Bau / Zu schnöder ird'scher Tränen Tau« ('A. 5. S. n. Pf.', VII) und »O die Verödung, wie sie dumpf und schwer / Traf Herz an Herz wie mit galvan'scher Kette!« ('A. 26. S. n. Pf.', I, 6/7)[16]).

[16]) Eine ähnliche Vorstellung vermitteln Lenaus Zeilen aus 'Der gute Gesell', II, 2:

Der Anfang des 'Hünenstein' ist ohne Mesmertum gar nicht zu verstehen (s. S. 548). Im 'Fegefeuer des westfälischen Adels', einer Ballade, die in der Diktion viel Ähnlichkeit mit der von E. T. A. Hoffmann in 'Abenteuer der Sylvester-Nacht' aufweist, wird das Geisterroß der Volkssage elektrisch ausgesagt. »Ein Rappe – grünliche Funken irren / Über die Flanken, die knistern und knirren, / Wie wenn man den murrenden Kater streicht« (III, 5–7). In der Lesart irren die Funken »aus schwarzer Mähne« und »schwirren« über die »zittrigen« Flanken. Ähnlich IV, 7 statt »raunt« »flirrt der (knisternde) Scherg«; in XVI, 6 die Lesart: »Knistert er auf und stäubt zusammen.« Die Fegefeuerflammen werden als elektrisches Feuer veranschaulicht, wenn man genau zusieht. Graf Simon »reibt mitunter die knisternde Hand;« (XII, 4). Als Johann Deweth sich in die Massonei stürzen will, spricht er ein Stoßgebet und »Dann risch hinein! sein Ärmel sprüht, / Ein Funken über die Finger ihm geht« (XIV, 3/4).[17]) Dasselbe gilt vom Schemen im 'Fundator', vom Atem des 'Roßtäuschers'. Daneben bestehen noch sachgerechte Aussagen über Feuerfunken bis hinauf zum mystischen Funken und zum »Funken an sich« in allen Ebenen des Seins, denen nachzugehen hier nicht Raum ist.

Es wäre reizvoll, eine Untersuchung der Freundschaftsgedichte der Droste anzuschließen, der Levin-Gedichte insbesondere, die wesenhaft mit dem Polaritätsgedanken verbunden sind. In ihnen verschmilzt das mesmerische Denken mit der Schau der Ursymbole der Zwillinge, der Spiegelung und der Zauberspiegelung. Die Freundschaft, wesenhaft als Magnet ausgesagt, der zwei Wesen aneinander bindet, physisch-metaphysisch oder sogar mythisch erlebt als schicksalhafte Seinsvertretung, sie wird der jungen Droste bereits in den 'Philosophischen Briefen' ihres Schiller begegnet sein, dessen Julius zum Freunde ähnliche Worte spricht wie später Annette zu Levin. Die Liebe ist dem jungen Schiller »der mächtige Magnet«[18]), die Freundschaft ein »Tausch der Persönlichkeit«, eine »Verwechslung der Wesen«! Julius kann deshalb den Freund fragen:

> »Als der Mensch gebrochen mit seinem Gotte,
> Und als der elektrische Schlag der Sünde
> Durch die ganze lange Kette der Herzen
> Vom ersten Ahne zum fernsten Enkel
> Erschütternd schlug das Geschick des Todes
> Und die weithin tönende Klage;«

[17]) Bei E. T. A. Hoffmann a.a.O. heißt es zur Kennzeichnung der Geistersphäre: »Den Pokal erfassend berührte ich ihre zarten Finger, elektrische Feuerstrahlen blitzten durch alle Pulse und Adern – ich trank und trank – es war mir, als knisterten und leckten kleine blaue Flämmchen um Glas und Lippe« (Julienabenteuer). In 'Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza' spricht der Hund zum Dichter: »Die Nacht ist kühl, genieße daher etwas von meiner elektrischen Wärme, die zuweilen gar in elektrischen Funken aus meinen schwarzen Haaren knistert . . .«

[18]) Lenau gebraucht den gleichen Ausdruck in 'Die Albigenser, Fulco' für Fulcos Geliebte: »Sie hieß in seinem Lied 'Magnet'« (XV, 7).

»Muß ich nicht aus deinen Flammenaugen / Meiner Wollust Widerstrahlen saugen? Nur in dir bestaun' ich mich.« Ebenso fordert die Droste den 17 Jahre jüngeren Freund, der auch noch ihr »Adoptivsohn« ist, auf: »Blick' in mein Auge, – ist es nicht das deine,« ('An Levin Schücking', III, 1). »O frage nicht . . .« spricht den gleichen Gedanken in Str. VI, 4 als »Zauberspiegel-Motiv« aus. Schücking betitelte daher das Gedicht 'Spiegelung'. Im ersten dieser Droste-Gedichte ist der Gedanke des *Androgyn* vorherrschend. Eine ähnliche Aussage macht Freiligrath zu Levin in 'Die Rose'. In seiner Diktion heißt es »Gespensteraugen«. Gemeint ist die hintergründige Wesensspiegelung als Genius-Geist. Das Geschlecht spielt überall keine Rolle; das ist nicht zu übersehen bei der Deutung des Annette-Levin-Verhältnisses. Auch die 15 Jahre jüngere Freundin Elise Rüdiger und die 27 Jahre jüngere Philippa werden wie Levin im Freundschaftswesen der Zwillinge, von »Pollux und Kastor« erlebt ('An Elise' und 'An Philippa'). Das sind in der Zeit, besonders im philosophischen Freundeskreis Schlüters, häufig gebrauchte Aussagen, die von der platonischen Urbild-Idee bestimmt sind. Aussagen auch über das eigene Spiegelbild wie im gleichnamigen Gedicht der Droste sind damals ganz geläufig (vgl. auch 'Der Todesengel'). Die Spiegelbildidee[19]), die das polare Geteiltsein der Geschlechter oder von Geist und Seele im gleichen Ich faßt, verschmilzt mit den aus demselben Urgrunde aufsteigenden mythisch-volkhaften Vorstellungen und wird vom Wissen der Zeit her umgeformt und psychologisch schärfer in das Bewußtsein und in die Selbstanalyse gehoben[20]).

[19]) vgl. z. B. Freiligrath in 'Die Rose':

»Ich wagt' es oft in mitternächt'gen Stunden,
Mir vor dem Spiegel selbst ins Aug' zu schau'n –
Da hab' ich Gleiches schaudernd wohl empfunden!
(wie beim Blick in des Freundes Auge!)
Daß ich ein Leib noch, ich vergaß es dann!
Aus ihrer Höhle wüsten Finsternissen
Sah mich die Sphynx, die eigne Seele, an,
Und sprach ihr Rätsel, höhnisch und verbissen.« (II, 2–8)

Albert Kreuzhage spricht von dem sich selbst schauenden Spiegel der Selbsterkenntnis, der bewirken kann, daß »geistig tief ergriffene Menschen vor dem Reflex des eigenen Ichs im Spiegel ein gewisses Grauen empfinden können, weil jener Reflex dem innern Reflex im Bewußtsein so ähnlich ist, daß ein äußeres Bewußtsein unabhängig von innern zu entstehen scheint, und so das Ich sich selbst als ein fremdes erscheint«. (Über den Einfluß der Philosophie auf die Entwicklung des inneren Lebens.)

[20]) Gerta Westerath, Die Funktionen des Spiegelsymbols in der neueren deutschen Dichtung seit Goethe (Diss. 1953), interpretiert nur das rein subjektive Erleben der Droste ohne Hinblick auf die Zeithintergründe. Lesenswertes zum Spiegelmotiv bei P. J. Flesch, Metaphysik des Symbols und der Metapher, Diss. Bonn 1934, S. 78; Else Buddenberg, Spiegelsymbolik und Personproblem bei R. M. Rilke, DVjs. 24. Jg. 1950, 3, S. 360–86; Rudolf Meringer, Der Spiegel

Das gilt ganz besonders auch für den Komplex »Instinkt«. Das gleichnamige Gedicht der Droste führt in den Bereich des Aktuellsten ihrer Zeit und zwar in allen bisher berührten Gebieten, seien sie biologisch, physiologisch, psychologisch oder naturphilosophisch und mesmeristisch. Wenn Annette in den Streit der Auffassungen eingreift mit der Frage: »Was ist Instinkt?« und die Antwort gibt: ». . . tiefsten Gefühles Herd«, d. h. zentral brennende Glut an der Heimstätte, so steht sie u. a. nahe bei E. M. Arndt, der in seinen 'Fragmenten über Menschenbildung' eine Apologie der natürlichen Instinkte gibt, weil sie durch das Christentum entwurzelt worden seien. Aber dieses Problem hat auch eine »Nachtseite«, und an ihr verwirren sich die Gedanken der Droste auf den verschlungenen Pfaden der Fahrt ins Unterbewußte und Hintergründige. Der Aufschrei: »Das sind Gedanken, die uns könnten töten«, gilt dem »Erregungsproblem«, gilt der auf das Seelische ausgedehnten Lehre von der Sensibilität und Irritabilität. Alle um solche Theorie kreisenden Fragen, ob nun die Blatt-Bewegungen der Mimosen und der Dionäa physikalisch-chemisch-mechanistisch erklärt werden wie bei Knight oder bei Oken, vitalistisch wie bei Wildenow, seelisch-sensitiv wie bei Fechner, oder aber mesmerisch als Harmonie der Pole, mit Carus als Gesamt-Ich oder Gemeingeist, als »Innerung des Vergangenen und Ahnung des Künftigen«, mit Kerner als ein Versinken in den Schoß der Erde, ein traumhaftes Sein, das aber als normal und wirklich zu gelten hat, sie erregten auch die Droste aufs Tiefste.

Die Diskussion um die »Reiz«-Bewegungen der Pflanzen ging von Frankreich aus, wo Mirbel die Reizbewegungen der Zimmerlinde zuerst beobachtete. Seine »Eléments de physiologie végétable« erschienen Paris 1815. Oken zitiert den älteren Engländer Ellis, der die Fragen an der Dionäa, dem Sonnentau, aufgeworfen hatte: 'Dionäa muscipula', 1770, deutsch bereits 1771. Oken erklärte die Bewegungen der fleischfressenden Pflanzen als »Schlafbewegungen« wie bei den Blättern des Sauerklees. 1827 erschien eine Untersuchung 'Über den Bau und das Winden der Ranken und Schlingpflanzen' von H. Mohl, Tübingen 1832, ein Artikel über die Blätter der Robinia in der 'Botanischen Zeitung', die sich gegen Knight für die »Reizbarkeit« aussprach. Dutrochet hatte schon 1824 die geotropischen und die heliotropischen Krümmungen als Reizbewegungen erkannt, Treviranus sah in seiner 1838 erscheinenden 'Physiologie der Gewächse' wohl als erster den Begriff des »Reizes« und der »Reizbarkeit« in einem viel weiteren, allgemeinen Sinne. Er stellte nämlich die »Reizbarkeit« als eine fundamentale Eigenschaft jedes pflanzlichen Organismus hin und sprach ganz allgemein von »Lebensreizen«. Die Reaktionen der Pflanzen unterschied er in besonderer Gruppe als »Empfindungsvermögen«. Damit war die »Sensibilität« als eine höhere, auch im Pflanzenreich vorkommende Stufe der »Irritabilität« gekennzeichnet. Die Droste stellt aus dieser Problematik heraus die Fragen:

---

im Aberglauben, in: 'Wörter und Sachen' 8; Reinhold Seeberg, Das Rätsel des Spiegels, in: Ewiges Leben, 1918; G. F. Hartlaub, Zauber des Spiegels, 1951; Robert Mühlher, Liebestod und Spiegelmythe, 1951.

»Ergründen möcht ich, ob das Blut, das grüne,
Kein Lebenspuls durch jene Kräuter trägt,
Ob Dionaea um die kühne Biene (Dionaea muscipula, auch die »Fliegenfalle« genannt)
Bewußtlos ihre rauhen Netze schlägt,
Was in dem weißen Sterne zuckt und greift, (Sparmannia = Zimmerlinde)
Wenn er, die Fäden streckend, leise schauert,
Und ob, vom Duft der Menschenhand gestreift,
Gefühllos ganz die Sensitive trauert?« (Mimosa pudica) (II)

Die Beispiele, die sie hier anführt, verraten ein Vertrautsein mit den Experimentierpflanzen, die ihr aus den Treibhauskulturen ihres mit der Mode gehenden Vaters, aus dem Bertuch (Bd. 8, CCIV, Nr. 71, 10–13) und aus der zahlreichen diesbezüglichen Literatur in der Hausbibliothek geläufig waren. Aber schließlich tut sie die Grübelei über das Wissenschaftliche und Naturphilosophische ab mit dem gleichen Sarkasmus wie E.T.A. Hoffmann, wenn auch nicht ebenso großartig wie dessen 'Kater Murr', wenn sie ruft:

»O schlimme Zeit, die solche Gäste rief
In meines Sinnens harmlos lichte Bläue!
O schlechte Welt, die mich so lang und tief
Ließ grübeln über eines Pudels Treue!« (VI, 5–8)

Die »dynamische Allheitsschau« der Naturphilosophie, des Mesmerismus und Magismus wird aber gleichzeitig überall schon mehr oder weniger vom Psychologischen her aufgelöst. Das gibt allen mythischen oder mythologischen Dichtungen das Zwiegesichtige, was man dem Volksmärchenerzähler Musäus z. B. zum Vorwurf gemacht hat. Der psychologischen Aufhellung bedienen sich Sarkasmus und Ironie bei E.T.A. Hoffmann, Mörike, Hauff, Heine, sogar bei Lenau und vor allem bei der Droste.

Ennemoser hatte bereits in seinem Werk über die Magie das »Magische« der Mesmer-Behandlung vom Psychologischen her zur Suggestivbehandlung rationalisiert, den Heilkünstler zum Psychotherapeuten gemacht und das geheimnisvolle »Fluidum« als Auto- bzw. Fremd-Suggestion entlarvt. Der Kranke, der Nervenkranke, der Geisterseher, der Vorgesichtige, der Somnambule und endlich der Kriminelle werden von ganz neuen Einsichten her interessant, indem sie den mythisch-mystizistisch-okkulten Schimmer nun teilweise verlieren und dadurch auch vom Psychologischen her als pathologischer Fall (Zerfall des Personhaften), durchsichtig gemacht werden können. Da aber die irrationalen Möglichkeiten noch immer offen bleiben, vor allem in der Schau der Dichter, spiegelt sich das Problematische von der Psychologie her in einer verwirrenden Unklarheit und Vielschichtigkeit der Dichtungen selbst, vor allem auch bei der Droste. Vielleicht öffnet sich auch von hier ein Zugang zu der Proteus-Natur des »Biedermeier«.

Dazu kommt noch die nüchterne Zurechtrückung des Amalgamierungsprozesses von Volksaberglauben, Mesmerismus und Naturphilosophie durch die Kirche selbst oder durch aufgeklärte christliche Laien[21]).

[21]) Die päpstlichen Erlasse gegen den »Mißbrauch des Magnetismus« kommen 1841, 1847 und 1856. (Vgl. Denzinger-Rahner, Euchiridion Symbolorum, S. 463.)

2.

Um die Vielschichtigkeit ganzer Dichtungen, wie sie vom Wissen der Zeit her aufgedrängt wird, in den Blick zu bekommen, sollen nun das Epos 'Das Vermächtnis des Arztes', die Erzählung 'Die Judenbuche' und die Großballade 'Der Roßtäuscher' vergleichend untersucht werden. Es wird sich erweisen, daß die Struktur gerade dieser Dichtungen ohne die Hintergründe der Droste-Zeit wohl gar nicht recht zu begreifen ist.

Zunächst: der Wahnsinnige (der Arzt), der Kriminelle (Friedrich), der Teufelspaktler (der Roßtäuscher) sind, vom Psychologischen her gesehen, bei der Droste Abwandlungen eines und desselben Themas: ein pathologischer Fall. So nämlich steht das Thema im Blick des »intellektuellen« Bürgers des »Biedermeier«. Der schöpferische Impuls geht dabei von der Frage aus: Wie wird der normale Mensch zum pathologischen Fall? zum Wahnsinnigen, zum Verbrecher, zum Teufelsbündler? Daß dem wirklich so ist, bezeugt die ausdrücklich geäußerte Absicht, z. B. mit der 'Judenbuche' ein Charakter- und Sittengemälde zu geben (SK Briefe I, 340)[22]).

Demgemäß schildert die Droste nüchtern, sachlich modern, mit einem wahren Raffinement an Psychologie, den Prozeß des stufenweisen Verfalls des Person-Charakters des Friedrich Mergel bis zum völligen Aufgelöstsein (aus Milieu, Verführung, okkulten Einflüssen, Willens- und Charakterschwäche usw.). Das gleiche Grundthema liegt auch beim Arzt, beim Roßtäuscher vor. Die Endgestalten der drei Dichtungen, der wahnidee-verfolgte Arzt-Greis, der sieche Bettlergreis Friedrich (als Johannes Niemand getarnt), der sieche Roßtäuscher als alter Bettler – sie alle des Personhaften verlustig – leiden am »kranken Hirn« und zwar, polar zum kranken oder erkalteten Herzen.[23]) »Ach Gott! du weißt nicht, wie voll Brand mein Hirn«, klagt der Arzt dem Sohne. Friedrich »deutet auf seine Stirne«, gestehend: ». . . meine Gedanken sind bisweilen so kurios, ich kann nicht recht sagen, wie es so ist.« Er reagiert wie ein Nervenkranker der Zeit auf die Aquänoktien. Der Roßtäuscher lehnt am Ende in dem Wurzelmoose sein »Haupt mit siedendem Gehirne« an die Linde.

Nun aber wird das pathologische Geschehen keinesfalls durchaus materialistisch gesehen, sondern, ebenfalls im Zuge des »Biedermeier«, wenn man so will, restaurativ ethisch oder besser moralisch, nämlich als Folge sittlicher Verfehlung, von Schuld, wie es bei Gotthelf z. B. klarer hervortritt. Damit stoßen wir in die nächsthöhere Schicht der Dichtungen hinauf. Auch bei der Sichtbar- und Erlebbarmachung der Schuld ist das Prinzip der dynamischen Bewegtheit und

– Christian Brentano über Magnetismus im Falle der A. K. Emmerick urteilt in gleicher Weise.

[22]) Ich nehme diese Äußerung der Droste im Gegensatz zu Wiese (Benno v. Wiese, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, 1956, S. 154–176, Interpretation der 'Judenbuche') im Hinblick auf die restaurativen Tendenzen, die sie mit Riehl und Gotthelf teilt, durchaus ernst. Auch den Charakter des Christian v. Braunschweig ('D. Schl. i. L. Br.') analysiert die Dichterin in der Vorankündigung psychologisch. Die genannten Faktoren werden von Wiese von der dichterischen Gestalt her in kaum zu übertreffender Weise lebendig gemacht.

[23]) Das abgewandelte Ezechiel-Motiv, 36, 26.

Erregtheit und der »elektrischen Kette« gestaltungweisend. Bei der Droste steht wie bei Hoffmann[24]) stets am Anfang eine belanglose Verfehlung (man möchte sagen, ein »Fünkchen« Schuld), das dann eine brennende Kette von Schuldverflechtungen nach sich zieht. Sie richten den Menschen ihres Typs körperlich und seelisch zugrunde, und noch tiefer, total, existenziell. Bei dem jungen Arzt ist es die leichtsinnige Neugier und Abenteuerlust, die ihn nichtsahnend mit den Banditen in den nächtlichen Wald gehen läßt. Etwas Hoffmannsches kommt freilich noch dazu: die Suggestion des vorwegnehmenden Traumes und dadurch eine Art von hypnotischem Zustand, wie ihn z. B. Jean Paul in seiner Magnetismus-Abhandlung meint und wie Hebbel ihn packend im 'Heideknaben' formt. Doch dies nur nebenbei. Bei Fr. Mergel ist die Schuldkette anders und deutlicher verzahnt. Als neues Moment tritt hier ferner hinzu, daß die sittliche zugleich religiöse Verfehlung wird (Unterlassen der Beichte aus Feigheit, vorher bereits Lächerlichmachung des Betens). Sie wird sogar zur religiösen Entscheidung einer grundsätzlichen Wende zum Schlechten. Die Ebene der naturimmanenten Sittlichkeit, mit der die restaurativen Kräfte der Zeit gerne arbeiten, ist hier schon überhöht durch das Kräftespiel des Willens innerhalb des übernatürlichen Bereichs der Gnade, als an die Kreatur von oben ausgeteilt. Bei dem Roßtäuscher steht ebenfalls am Anfang der Schuldverkettung ein leichteres Verfehlen, ein Sichgehenlassen bei der Belastung mit schwerer Sorge. Dies macht ihn bereit, weil leidenschaftliche Erregung (Verzweiflung um materielle Not) immer als Boden gesehen wird, in dem Sünde, Verbrechen keimen. Noch deutlicher wird am Roßtäuscher die Entscheidung auf der höchsten Ebene aufgewiesen, vom Sakrament des Altares her. Hier aber gestaltet sie den »Fall« so, daß das »Hirn« nicht ganz zerrüttet wird, weil auch das »Herz« nicht gänzlich erkaltete, noch ein Fünkchen Liebe zum Gnadenbild bewahrte, trotz der schwarzen Magie. Das ist Umgestaltung des dem 'Roßtäuscher' zugrunde liegenden Teufelspaktlermärchens vom Aspekt des katholischen Volkes her.

Mit den bisher genannten Kategorien ist man aber an das Atmosphärische des eigentlich Dichterischen: der Diktion, des Rhythmus, der Spannungsgeladenheit noch nicht herangekommen. Das Geheimnis- und Rätselvolle liegt auf der Ebene des Naturphilosophisch-Naturmagischen, wie es vom Wissen der Zeit her lebendig einströmt.

Es geht um die Sichtbarmachung der Grenzzustände (Traum, Wahnsinn, Kriminalität) als Auswirkungen kosmischer Kräfte, als Realisationen magischer Realitäten, von Bannen und Fluchen. Man wundert sich, daß der stark ausgeprägte christliche Wille der Droste diese Schicht nicht aufgegeben hat – im Gegenteil – alle Schichten gleich ernst nimmt.

Das Traumproblem ist das eigentliche Thema von 'Des Arztes Vermächtnis'. Traum ist zunächst erdhaft-kosmische Erscheinung. Der wirre Wald, die Nacht, der Mond sind seit alters her die Mittler, die das verwirrende Fluidum über den Ausgelieferten senken. Bei der Droste verwirrt es an erster Stelle die

[24]) P. Sucher zeigt in seinem interessanten Buch: 'Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann', wie sich die »dunkle Macht« an irgendein unbedeutendes Ereignis heftet und von da ab jeden Willensentschluß des Helden lähmt. So entsteht meines Erachtens das passive Lebensgefühl, das für die Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts so bezeichnend sei.

»Nerven«, das »Hirn«. Im Walde überfällt den bereits in Schuld Verstrickten eine Art magnetischen Schlafes, besonders nach der Teilhabe an dem in der Wildnis verübten Mord. Hier glaubt man etwas von der alten mythischen Kraft des Waldes zu verspüren, doch durch das Medium des Magnetismus umgestaltet. Und diese Starre, bei gleichzeitig hellem Bewußtsein, erinnert an den Narkotisierten, der zwar schon gelähmt, aber noch bei klarem Bewußtsein verblieben ist. So kann der Arzt später, in seiner Psychose, die ihm von diesem Erlebnis her verblieben ist, Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden. Es wird einsichtig, wie anders hier als bei Calderon oder Shakespeare und auch bei Grillparzer von dem Verwirrenden des Mesmerischen und Naturphilosophischen her das Traumproblem gestaltet ist. Ist die Lesart zu dem Schluß des Epos: »O Leben, Leben, bist du nur ein Traum?« – »Traum bist du Leben? Leben, bist du Traum?« nicht kennzeichnend für das, worum es hier geht? Hier sprechen ja die naturphilosophischen Auffassungen mit, die den Wahnsinn als Stufe des Traumlebens und den wachen Zustand gegenüber dem Hellsehen des Traumes als einen ungeordneten Traum betrachten. Das hat von den vielen darüber Schreibenden der Zeit Carus am deutlichsten herausgestellt in seinem Buch 'Über Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen'[25]).

Auch bei Fr. Mergel spielt das Traumhafte in diesem Sinne mehrfach eine Rolle in seiner jugendlichen Entwicklung. Unter den kosmisch-dämonischen Einflüssen des Waldes und bestimmter Bäume (Eiche und Buche) und des sogenannten Brederholzes faßt ihn das innere Unheil, suchen ihn die verderbenden Einflüsse, die fast materialisiert erscheinen. Es wird scharf gesagt, daß es sich um eine »mehr phantastische als furchtsame Spannung« handelt, die sich auf seinem Gesicht zeigt, als er hinter dem Ohm geht. Das ist noch differenzierter auseinandergefaltet am Gegensatz des »festen Schrittes des abgehärteten Wanderers«, des Oheims; Friedrich geht »schwankend und wie im Traum«. Hier ist etwas von der Waldatmosphäre in 'Des Arztes Vermächtnis' eingefangen. Eine abwägende und abschwächende Kraft liegt allerdings in dem Wörtchen »wie«. Aber auch andere magische Motive aus dem mesmerisch-naturphilosophischen Bereich, die Carus ebenfalls beleuchtet, klingen auf, vor allem das von der Droste gern benutzte Motiv von der Spiegelbildlichkeit und Zwillingshaftigkeit, vom Doppel-Ich, vom Doppelgänger (niemals vom Schatten, obwohl ungesagt hier dies Motiv mitspricht)[26]).

Auch an diesem Modemotiv läßt sich wieder die Vielschichtigkeit aufweisen. Hier ist es einmal die den zukünftigen Personverfall Friedrichs vorwegnehmende Spiegelung in der Zwillingsgestalt des Johannes Niemand, für den der zurückkehrende Mörder sich ausgibt, weiter die »zauberspiegelhafte« Ähnlichkeit Friedrichs mit dem Ohm Simon, in dessen Fußstapfen er tritt. Hier sind die Spiegel-Motive kaum noch mythisch-märchenhafte Realisationen, sondern psychologisiert und ethisch-moralisch symbolisiert. Wie seltsam auf diese Weise vom Wissen der Zeit her alte magische Motive zu neuartigen werden – sie wirken dann oft schillernd wie Perlmutter –, das läßt sich sehr klar am Judenbuche-Motiv

---

[25]) Mesmer meint: »Könnte man nicht behaupten, daß wir nur wachen, um zu schlafen?« (a. a. O. S. 23).

[26]) vgl. S. 531 und S. 549, Anm. 41. Christian von Braunschweig (der tolle Christian) sieht sein entstelltes Antlitz in einem Tümpel, einer seiner Soldaten hält sein in einem Kruzifix gespiegeltes Gesicht für das des Teufels; der Roßtäuscher ist entsetzt über sein entstelltes Gesicht im Wasser.

erkennen, das den Verleger Hauff veranlaßte, es zur Publikation der Novelle im 'Morgenblatt' als Titel herauszustellen, nicht ohne an die sensationelle Wirkung zu denken. Es vereinigt alles, was bei Ennemoser oder Carus als magische Realisationen unter »Sympathie« aufgereiht wird: an erster Stelle die Realisation des Judenfluches, dann die des magischen Ortes, zunächst des »Waldes an und für sich«, bzw. des Brederholzes, sodann des Baum-Individuums. Die Baum-Wirklichkeit ist wieder vielschichtig, nicht nur magischer Ort als kosmisches Zentrum, sondern auch Ort der naturimmanenten Gerechtigkeit auf moralisch-ethischer Ebene in dem Sinne: »O, der Sünder hat sich selbst getroffen!« (G.J., 'A. 5. S. n. hl. drei Könige', VIII, 8). Die Interpretationen stellen meist nur einen dieser Gesichtspunkte heraus und verallgemeinern ihn. Aber damit fassen sie eben doch nicht das spezifisch Drostesche. Von der Form als Ganzem her gesehen, erweist sich die Erzählung in ihrer Struktur als filigranfeine Ineinanderschachtelung oder besser Zueinanderbiegung der verschiedenen Fäden zu einer einzigartigen Einheit. Keine einzige Motivation ist rein durchgeführt; das macht den Zauber des Kunstwerks aus, aber auch seine Dunkelheit und Schwere, die einen künstlerischen Genuß in dem üblichen Sinn nicht aufkommen lassen. Das allerdings ist auch nicht die Absicht der Dichterin, die nichts als »die Wahrheit« darstellen will, um wie Jeremias Gotthelf zu erziehen und zu bessern (Vorspruch!). Aber nun keineswegs didaktisch, sondern mittels der »aufgebrochenen Form«, auf die das Wort »Novelle« im Grunde ebensowenig paßt wie »Entwicklungsnovelle«, ein Vorschlag, den von Wiese mit Recht ablehnt (a.a.O.). Die 'Judenbuche' ist nichts als eine Erzählung in der Richtung der Zeit, wie W. H. Riehl treffend kennzeichnet in seiner Analyse 'Die Naturgeschichte des Volkes . . .' (1. Bd., Land und Leute, 1854): »Die Gegenwart sucht in ganz anderer Weise wie irgendeine frühere Periode das Volk als Kunstobjekt zu fassen.« – Im 'Roßtäuscher' ist der magisch-kosmische Einfluß noch mehr auf die Ebene des metaphysisch-religiösen Symbols gehoben, wie bereits angedeutet. Motive aus dem »Mesmerismus« tauchen auch hier auf: die unheimliche Nacht der Teufelsverschwörung ist mit astralen Kräften gefüllt: »Die Stunde zehrt, es schwillt der Mond.« Später steht der Mond wie ein gewaltiger Magnetiseur über der Unglücksstätte teuflischer Verführung, »des Mondes bleiche Majestät«. Nicht die vampirhaft saugende Gewalt des Mondes ist hier ausgesagt wie in 'Vorgeschichte', hier ist nur vom »gift'gen Hauch des Mondes« die Rede; er wird zum »Totenlicht«. Der »Wald« hat hier ebenfalls dämonische Kräfte und Ausstrahlungen. Der schwüle Sommerwald ist »von irrem Leben« erfüllt, das in »Sympathie« mit dem des Roßtäuschers steht. Zugleich aber sind die Naturschilderungen hier auch symbolträchtig für Moralisch-Religiöses, für das Böse als Sünde.

Immer stellt die Droste die kosmischen Einflüsse als Erregungen dar, entsprechend den Theorien, die wir kennenlernten. Wie schon angedeutet, ist die Erregung, sowohl psychologisch als auch vom Heil her gesehen, das Einfallstor für den Dämon. Er benutzt die Erkrankung der Leib-Seele-Ganzheit zu Bedrohung und Verführung. Der so eingeordnete Dämon ist ein ständiger Begleiter der Droste-Dichtung. Im Jugendepos 'Walter' ist er kaum greifbar als ein »furchtbar Etwas«, im G.J. heißt er »der Finstre« ('A. 5. S. n. hl. drei Könige', VI, 8); dem Arzt erscheint »der Dunkle«; im 'Roßtäuscher' ist »der Schlapphut« (I, 8, 1) fast ein Hauffscher oder ein Chamisso-Teufel, weitgehend entdämonisiert. Auch an der Dämon-Gestalt sind wieder die Schichten abzulesen, deren wir vom Wissen der Zeit her ansichtig werden. »Der Böse« schillert tatsächlich in allen möglichen Nuancen, vom biblischen, märchenhaften, psycho-

logisch-wahnhaften Typ bis zum unheimlichen Magnetiseur. So sind diese Gestalten von dem Interpreten schwer zu umreißen. Bei Christian v. Braunschweig hat das Dämonische die Züge des Scottischen und noch mehr des Byronschen »edlen Verbrechers«, des Engel-Teufel-Typs, im 'Vermächtnis' ist ein zweigesichtiger Dämon auf dem Wege des Arztes nach dem Besuch der Räuberhöhle, bald als magische Wirklichkeit, bald als Wahnidee dargestellt, oder wie eine Gestalt von Kerners »Besessenen«. Wirklich ist der unheimliche »Jüngling« mit dem bleichen Antlitz und den lang bewimperten Augen ganz mesmerisch, wie er mit den Manipulationen eines Heilkünstlers, mit den heißen Händen, zwar nicht das Heilende, sondern das Zerstörende in das Hirn seines Opfers einströmen läßt (wie Elektrizität). Der Ohm Simon in der 'Judenbuche' trägt bereits die Züge des »symbolischen Realismus« Gottfried Kellers; fast ganz entdämonisiert ,weist er nur noch Reste von Höllenaussagen der Bibel auf, die aber säkularisiert sind: das Rot der Rockschöße, die ihm »wie Feuerflammen nachzogen«, die »rötlichen Borsten seiner Haare«; dazu kommt noch das »Hecht«-Gesicht. Der Mann im »breiten Schlapphut« aus der Roßtäuscherdichtung wird dadurch gekennzeichnet, daß: »Sein graubewimpert Auge blitzt«. Hier bricht etwas von der magischen Realität des »bösen Blicks« durch; »es« blitzt »ruhig auf den Täuscher«, also suggestiv.

Das Wissen hat also weitgehend den Glauben an den mittelalterlichen »Teufel« selbst in der Dichtung einer westfälisch-katholischen Dichterin zurückgedrängt; eine neue, mesmerisch-magische, allegorisierte, humanisierte und säkularisierte, modische Verführergestalt mit individuell ganz verschiedenen Zügen ist entstanden.

3.

Die »Erregung« ist auch der fruchtbare Moment für die Konzeption der meisten Heidedichtungen der Droste, sowohl der eigentlichen 'Bilder' wie 'Das Hirtenfeuer' und 'Die Jagd' als auch der »naturmagischen« Balladen wie 'Der Heidemann' und 'Der Knabe im Moor' oder der »meditativen« Heidestücke wie 'Der Hünenstein' und 'Die Mergelgrube'. Nicht die Natur jedoch, sondern der erregte Mensch im erregenden Frage- und Antwortspiel, im erregenden Gegenüber mit ihren bedrohenden Kräften und Wirklichkeiten, steht im Mittelpunkt.

Auch Sprache und Form der 'Heidebilder' sind von da bestimmt. Kayser[27]) meint, die 'Heidebilder' befänden sich gleichsam noch »in einem dichterischen Urzustand vor aller entschiedenen Formung«.

Die Redeart, stellt er fest, verlaufe »nicht so gleichmäßig einsträhnig, geordnet«, es gebe Stellen, in denen »andere Redensarten einbrechen, ohne dem Beschreiben eingefügt zu werden«. So offenbarten sich »... die Urtümlichkeiten eines Sprechens, das zu seiner Wirklichkeit noch keinen Abstand gefunden« habe. Das aber scheint mir nicht der Fall zu sein. Mir

[27]) W. Kayser, Sprachform und Redeform in den Heidebildern der Annette von Droste-Hülshoff, Jb. d. Fr. Dt. Hochstifts, 1940. – Auf die inneren Beziehungen mit Lenaus 'Heidebildern' macht bereits H. Löbner aufmerksam (Vorw. seiner Lenau-Ausg. I, XXII).

scheint vielmehr der Grund zu dem richtig Beobachteten darin zu liegen, daß die Droste dies Erregende bewußt ergreift und dieses sie dann in einem zweiten Vorgang während des dichterischen Prozesses auf Grund seines dynamischen Inhaltes so überwältigt, daß die Erregung Gestaltende, wenigstens eine Zeitlang, den Abstand nicht zu haben scheint, was sie dann aber durch ein kühnes Heraussteigen widerlegt[28]). Das Sich-Hinein-Lassen in das elementare Geschehen, das einer »Verinnerung« im Carus'schen Sinne gleichkommt, indem es in die subtilsten inneren und äußeren Erregungen sich einschwingt, geschieht eben so, daß das Wort davon nackt und hart, fragmentarisch dasteht. Das ist am krassesten in dem Stück 'Die Jagd' der Fall. Aber auch das 'Hirtenfeuer' mit seinen »Impressionen« der Bewegungen des erregenden Feuers vor dem dunkel, dämonisch gestimmten Lebensgetriebe der nächtlichen Heidewelt mit ihren grellen Kontrasten wird von den »kleinen Heidewichten« hervorgebracht und mit den zauberliedhaften Heloe-Strophen erregend beschworen. Im Mittelpunkt des 'Heidemann' steht nicht das Natur-Gespenst, sondern die Gestalt der erregten Mutter, eine Monumentalgestalt, die in ihrem dramatisch bis zum letzten verlorenen Aufschrei sich steigernden Angstgebaren an eine Barlach-Gestalt erinnert. Die Droste läßt diese Gestalt sich entwickeln in der dynamisch gesteigerten Bewegung, dem Herankommen des Heidemann-Gespenstes aus dem wachsenden Nebel, das sie mit raffinierter Subtilität darstellt, so jede Fiber zum Vibrieren bringend. Bewußt verwirklicht die Droste ihre Absicht, den Aberglauben des Volkes, wie sie sich ausdrückt, »Vorgeschichten und dergleichen mit dem Tone der Wahrheit«, eben als wirklich, zu erbilden. Die Erbildung selbst ist bestimmt von der Atmosphäre der Zeit. Wie bei E. T. A. Hoffmann ist das Phantasma, hier der Heidemann, eine aus dem Volksglauben zwar abgeleitete, aber völlig neu gefüllte Dämon-Gestalt, auf dem Grunde einer Schellingschen Natur-

[28]) Die ästhetische Theorie zu diesem dichterischen Verfahren konnte die Droste bei Wordsworth finden. Sie hatte sie in den Grundzügen in der Literaturgeschichte von *Cunningham* gelesen, die ihr Schlüter lieh. Vgl. dazu Schlüter über die Droste in meiner Ausg. d. Briefe Schlüters an die Droste, S. 116 u. 181; 148 u. 154 (s. Anm. 39!). Ferner meinen Aufsatz im Jb. d. Dr.-G., 1947, S. 129–151: Annette von Droste-Hülshoff und die englische Frühromantik, ein Beitrag zur Bedeutung des europäischen Realismus. Auch in den obigen Themen wird man die Zielstrebigkeit der Droste nicht überschen dürfen. E. Staigers Ansicht, A.s Schaffen sei »mehr nachtwandlerisches Tasten als ein bewußtes Formen«, läßt sich nicht halten (Annette von Droste-Hülshoff, 1933, S. 20). Das beweisen bereits Briefäußerungen wie die v. 28. März 1835 über Adam Müllers Buch 'Über die Schönheit' (1809), v. 13. Dez. 1838 und v. Juli 1846 zu Schlüter; zu Jenny über den Plan eines Westfalenwerks v. 29. Jan. 1839, an Schücking v. 14. Dez. 1843, wo sie als ihr Programm bekennt und ihm empfiehlt, daß »nur das Einfache großartig, nur das ganz Ungesuchte wahrhaft rührend und eindringlich« sei; zu El. Rüdiger v. Sommer 1843 u. a.

schau gewachsen, die an ihr auch die Züge der Grausamkeit nicht verschweigt (vgl. S. 543). Der Gegenstand der Erregung, die bedrohten Kinder, stehen noch naiv wie in 'Die Kinder am Ufer' zwischen Bedrohung und Abwehr. Der Erregungsstrom, der zwischen dem andrängenden Phantom und der wissenden, warnenden, jedoch ohnmächtig ausgelieferten Mutter hin und her flutet, berührt die Kinder nicht. An der Kind-Naivität kommt die erregende Dynamik zu ihrer höchsten Welle wie an einem Felsen. Um dies Überschlagende zu erreichen, holt die Dichterin mit fast barocker Geste aus ihrem Wissen ein Mode-Motiv heran, das »Nordlicht«-Motiv. Der »Heidemann brennt« wird der letzte ohnmächtige Aufschrei der Mutter, die nun »weiß«, daß unabwendbares Unheil, und nicht nur den Kindern, droht. So erbildet die Droste vom »Nordlicht«-Motiv her den bereits neu gefüllten »Heidemann« zum »Feuermann« des westfälischen Volksglaubens um, freilich mit völlig anderem Gehalt. Das von innen her purpurne Aufglühn als höchste Steigerung des Nebelphänomens, das übrigens 1831, wenn auch nicht von ihr persönlich, beobachtet, von Freiligrath bedichtet wurde, wird nun von der Droste nach dem Volksglauben gedeutet und als wirksamstes Mittel der Erregungshöchststeigerung für die Gestalt der Mutter ausgewertet[29]).

Bluthaftes Verbundensein mit dem Volksstamm und Wissen um den Volksglauben, psychologischer Scharfsinn und subtile Naturbeobachtung, phantasievoller Mitvollzug der Erregung und wirklichkeitsgefüllte Darstellung sind auch in dem Lesebuchgedicht 'Der Knabe im Moor' jene merkwürdige Verbindung eingegangen, die es zu einer spezifisch drostischen, lyrischen Ballade macht, mit der nur die *Lyrical Ballads* der *Lake-Poets* grundsätzliche Verwandtschaft aufweisen. Hier die sonderbar sich steigernde Erregung der Angst des seinen Phantomen ausgelieferten Kindes (sonderbar, weil es seinen täglichen Schulweg kennt!), die kraftvolle Dynamik seines Fortstrebens von der Gefahr, ihre Überwindung mit

---

[29]) Ich kann Schwering nicht zustimmen, wenn er meint, die Droste sei zu dieser Gestaltung durch Freiligraths Gedicht 'Das Nordlicht' angeregt worden (Werke von A. v. Dr.-H., Tl. VI, 106). Fr. selbst hatte sich an einem Bericht über das Nordlicht v. 28. Febr. 1831 in den 'Beiblättern zu den allgemeinen Unterhaltungsblättern', Nr. 4, unterrichtet. Die Droste schreibt aus Plittersdorf bei Bonn an ihre Mutter am 7. Jan. 1831, daß sie von dem »gewaltigen« Nordlicht, das in den »schönsten bunten Farben gespielt« habe, nichts zu sehen bekommen habe. Dies konnte also nicht mitsprechen. Von seiner rätselvollen Seite kannte die Droste das Nordlicht aus Bertuch (V, 70, Fig. 1, Kommentar Bd. X, 116). Ich vermute, daß ihr bei den Studien zum Dreißigjährigen Krieg oder durch die Volksliedstudien im Kreise ihres Onkels August v. Haxthausen ein gedichteter Bericht über das Nordlicht v. 25. Jan. 1630 bekannt wurde: »Ach Gott, tu Dich erbarmen . . .«, der ganz dem Ton ihrer Vision entspricht (gedruckt in 'Die Himmelswelt', 48. Jg., H. 9/10, Nr. 523/24, 1938, 189).

der befreienden Bergung ins schützende Daheim! Rückt man jedoch wie Pongs[30]) unter dem Einfluß der strukturellen Mythologiedeutung und der Religionsphänomenologie die Erbildung des Geisterhaften als Ur-Wirklichkeit zu stark in die Mitte, so verfehlt man, scheint mir, die Absicht der Droste.

Das erregende Erleben des Bruches zwischen Mensch und Natur bildet in ganz anderer Weise den Kern des 'Weiher'-Zyklus. Von den fünf Gedichten 'Der Weiher'; 'Das Schilf', 'Die Linde', 'Die Wasserfäden', 'Die Kinder am Ufer', die als Ganzes die Weiher-Komposition bilden, findet man gewöhnlich das erste und das letzte, jedes ein Stück für sich, in den Schullesebüchern. Das verharmlost und versimpelt die Droste. Würde man aus der verwandten Brahms-Symphonie Nr. 2 auf diese Weise Stücke selbständig machen? Das ist nur möglich, weil der Gesamt-Zusammenhang nicht von dem hier deutlich greifbaren »Wissen der Zeit« aus erschlossen worden ist, ein Verhalten, das zu den Fehlurteilen vom »Impressionismus« der Droste geführt hat[31]).

Um den Kern sogleich zu fassen, wird man in den Mittelpunkt das 'Wasserfäden'-Gedicht stellen müssen.

Ohne das darin vorgegebene Wissen ist dieses zentrale Gedicht aber gar nicht zu begreifen. Von der aufklärerischen Darbietung des ihm zugrunde liegenden Wissens wird schon die schöpferische Bereitschaft zu diesem Thema geweckt. In Bertuchs 'Bilderbuch' wird nämlich eine Reihe von mikroskopischen Bildreproduktionen der *Conferva reticulata* (»Wasserfäden«im damaligen biologischen Sprachgebrauch) als ein »Wunder« dargeboten, das sich auch hier »dem Auge der Wissenschaft« offenbare, ein Wunder »von Schönheit« an dem für das bloße Auge abstoßenden häßlichen Schlamm. Auch hier wird also wieder das Unscheinbare, Verkannte, anscheinend Überfällige vom Wissen her als wunderbar in den Blick gerückt, wunderbar als »organisches Leben«, wie es dort heißt (Bertuch III, Funke V). Deshalb darf dieser Teichschlamm unter 'Sonderbare Pflanzen' hier aufgeführt werden. Das also waren bereits Kindheitseindrücke der Droste. Sie weiß aber noch mehr als Bertuch, was das Wunderbare dieses organischen Lebens vertieft. Aus ihrer anatomisch genauen Darstellung der Fadenalgen ergibt sich, daß sie aus dem Mikroskop (ein Leuvenhocksches Mikroskop des Vaters der Droste befindet sich noch heute auf Hülshoff) weiß, daß es Fadenalgen mit lappig-kralligen Fortsätzen der basalen Zellen gibt, mit denen diese sich im Schlammgrund des Teiches verankern. Annette nennt diese »Ranken« (7, 8). Ferner ist ihr vorgegeben aus dem Wissen, daß solche Fäden mit anderen Wesen des Teiches in Symbiose leben, denen sie das »Blut« (auch der Naturforscher Oken spricht vom »Blut« der Pflanzen!) entziehen. Auch die Lebensgemeinschaft der Fäden mit den tierischen Bewohnern des Teiches ist gewußt (Brut der Schmerle z. B.). Die biologische Wirklichkeit von Symbiose und Lebensgemeinschaft (vgl. auch »der Mauerflechte Stab« in 'Das Bild' (3. III, 2-4) wird dann ins Bild gehoben. Dies geschieht aber nicht nach der teleologi-

[30]) Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, I, 320 ff.
[31]) G. Frühbrodt a.a.O.

schen, sondern nach der organischen Betrachtungsweise, als lebendig bezogene Verweisung zum Menschen-Sein (patriarchalische Familiengemeinschaft, Ehe). So wird die biologisch getreue Darstellung keineswegs zum rationalen Biologismus oder zum zeitgebundenen Wortkatalog. Sie hebt die Lebensproblematik am lebendigen Ganzen, am geordneten Sein in den Blick. Wieder stehen wir jedoch auch vor der Vielschichtigkeit der Aussage. Die Droste läßt nichts liegen von der Wirklichkeit der natura naturata. Ihr Anliegen ist auch hier nicht der schöne Schein, wie das erste Weihergedicht vortäuschen könnte bei oberflächlicher Aufnahme. Sie will nichts als Wahrheit. Diese hebt sie aus dem Analogiebild, und sie ist »restaurativ«.

Der Teich nämlich – soviel ich weiß, ist noch nirgends darauf hingewiesen worden – ist das Ursymbol des Vaters (hier liegen noch Möglichkeiten tieferer Deutung des Bezuges Vater-Wasser!); die Wasserfäden sind das Ursymbol des Mütterlichen. Die vermenschlichenden Züge der Darstellung finden so ihre Wirklichkeit. Der Ausdruck, die Übersteigerung der Bilder, zeugen wieder von der drosteschen Verschmelzung der verschiedenen Schichten des Naturwissens und der menschlichen Seinsordnung, und dem Willen zu ihr. Die Wasserfäden sind »des Teiches Blutsverwandte«, die er »fest an die Brust gepreßt hält«, sie bohren sich wie ein »liebend Weib« in »sein Herz«; sie, die Mütterliche, birgt Laich und werdendes Leben, die junge Brut in ihrem »Schleier«, dem Symbol der verborgenen und bergenden Behütung. Die Bildaussage ist damit noch nicht erschöpft; sie steigert sich bis ins Naturphilosophische und Mythische hinein, zunächst in die Sphäre, wo, wie Carus so tief sagt, »Gedanke und Traum sich enger als jedes sinnlich Greifbare ineinanderweben«. Geheimnis der Liebe, ja, des Instinktes der Liebe in dem tiefen Sinn, den die Zeit ihm gibt! Verkörpert in der Wasserfee, die im geheimnisträchtigen Höhepunkt des Tages heraufsteigt aus der Flut, sie »die Schöne, lieblicher als Rosen«, die verkörperte »schöne Liebe«. Aber schon umweht von Vergänglichkeit!

Die Glocken der Blume der vergänglichen Schönheit, der nur für wenige Stunden des Tages im Mittage den Kelch öffnenden weißen *Menianthes trifoliata* (fälschlich *Trifolium*=Klee im Gedicht), des weißblumigen Enzian mit dem tiefblauen Grund im wächsernen Kelch – seine Glocken läuten zum Fest der Nymphe.

Der Rückblick von den 'Wasserfäden' zum Beginn der Weiherkomposition zeigt den schrittweisen Aufstieg der Gedichtreihe bis zu dieser Steigerung in der Mittagshöhe des Tages. Zuerst das morgendliche Landschaftsbildchen in seiner unausgesprochenen Symbolik, die in Spannung zum dramatischen Finale steht: paradiesischer Friede und Dissonanz des Bruchs zwischen dem In-Sich-Sein der Natur und dem Menschenwesen. Schon im 2. Stück klingen störende Einflüsse an, wenn auch zunächst nur in Negierungen von Störungen, die aber möglich wären. Der Friede des Vaters bedarf des Schutzes, der Schonung. Er ist jedoch nicht, wie das 3. Stück erweist, der Bedrohung des Lichtelementes in dem Maße ausgesetzt wie die Linde am Ufer, die sich nach der Geborgenheit des feuchten Elementes sehnt und die in ihr lebenden Wasserfäden »neidet«. Als isoliertes Wesen steht sie im Sein mit dem Dichter – hier gibt die Droste den für die Biedermeier-Dichtung typischen sarkastischen Durchblick zur Selbstironisierung (wie in 'Die Vogelhütte'). Das ist aber kein Zufall. In dieser rationalen Auflockerung der »Stimmung« kommt das Bewußte und Seiner-selbst-Mächtige dieser Dichtung erst recht in den Blick der Interpretation. Der Dichter hat den Abstand! Aber mit der 'Linde' bringt er die erste scharfe Dissonanz in das »Idyll«, das ja nur scheinbar Idyll ist. Ganz zum Erleben kommt sie aber erst

nach der »Wasserfäden-Verinnerung«. Der Ton der Vergänglichkeit, der weh aufklingt, bildet ja nur die Überleitung zu dem letzten Thema: 'Kinder am Ufer'. Teich und Mensch, das heißt Verlockung der sirenenhaften Schönheit der Natur durch die weißen Enzianglocken, »wie wächsern Engelchen«, besteht sogar schon für das naive Kind! Angst vor der grausig drohenden Gegengestalt der Wasserfei, dem Wassermann, dem aus dem Wasser steigenden Unheil für das Kind! Die mythische Gestalt des feindlichen Pols der Wassernatur zusammen mit der toddrohenden Sonnenmacht von oben schaffen die Atmosphäre, aus der die Kinder angstvoll aufschreiend flüchten, ins bergende Daheim eilend wie der Knabe aus dem Moor.

Die Gebrochenheit der Schöpfung über dem täuschenden Schein ist also hier wie in dem Gedicht 'Die Lerche' die Kernaussage der letzten Endes »philosophischen« Komposition und liegt in der Richtung der Naturschau des Schelling der Spätzeit. So sprengt die Droste schon den Raum der Ganzheitsschau Ennemosers, und nur im biologisch landschaftlichen Teil der Komposition gilt noch sein Wort, das er bloß organisch meint: »Nur wer ein Ganzes anschaut und durchschaut, vermag darin auch den Platz und die Bedeutung des Einzelnen zu finden.« Der Mensch erlebt ja diese Ganzheit nicht als etwas, in das er restlos eingehen kann. Das geistlose Naturwesen ist ihm letzten Endes doch fremd. Der letzte Aufschrei der Kinder am Ufer wird zum Aufschrei der Dissonanz zwischen Natur und Geist!

So ist also bei der Droste jeder Naturillusionismus ausgeschlossen, und das dichterische Naturbild mit seiner analogen Bedeutung steht in sich in unverwechselbarer Eigenständigkeit da, als gültiges Phänomen eingeordnet in das »fremde« Leben des Menschen, doch erschütternd fern.

Eben darin sehen wir den Weiher-Zyklus trotz des völligen Einverwobenseins in die Zeit überzeitlich groß.

4.

Die Naturstücke 'Der Hünenstein' und 'Die Mergelgrube' lassen sich unschwer als Modethemen erkennen[32]). Sie sind beide eng mit der erregenden Auseinandersetzung vor dem wissenschaftlichen Problemkreis der Zeit verbunden.

Die sich widersprechenden Auffassungen der Historiker, Mythologen und Archäologen der Zeit spiegeln sich in dem darin eingefangenen Erleben. Schon in den 30er Jahren bewegte eine Hünenstein-Theorie die Gemüter. Sie widersprach den mythologisierenden Deutungen in England und Frankreich[33]). Etwa bis 1843 vertrat man dort die Ansicht, daß die Steinsetzungen, mit denen man sich bereits seit dem 16. Jahrhundert beschäftigte, als Tempel und Altäre der keltischen Druiden anzusehen seien. Auch in Deutschland hatte die Zurückführung auf religiöse Gebräuche der Kelten zahlreiche Anhänger gewonnen und die richtige Auffassung verdunkelt. Lisch und Klemm bezeichneten »ohne Schwanken« die alten Steinmale als Gräber. Bald danach werden Thingstätten

[32]) Schon in Voß' 'Luise' wird die Romantik der Hünengräber heraufbeschworen: »Wo . . . Wachholdergesträuch um die Hünengräber der Vorwelt / wuchernd kroch, und stechender Hulst mit glänzenden Blättern« (I, 54).

[33]) vgl. Lindenschmitt, Handbuch der Altertumskunde, 1880–89, Einl. S. 29.

und Altäre aus dem Material der Archäologie gestrichen und als besondere Form von Gräbern betrachtet. 1843 erscheint Worsanes erste archäologische Schrift: 'Danemarks old tid', die deutsche Ausgabe ein Jahr später. Das Interesse für diese Dinge bewegte die Zeit. Die ältere Ursprungsdeutung, wie auch der Volksglaube sie sah, bewährte sich. Gräber riesenhafter Vorzeitmenschen, die man »Heunen« oder »Hünen« nannte, die das Volk mit »Riesen« identifizierte, wurden mit Sagenhaftem und Geisterhaftem umwoben[34]).

Solch zeitgemäße Stoff- und Problem-Elemente sind in dem merkwürdigen 'Heidebild' der Droste entsprechend ihrem Programm, mit dem Lyrischen »Meditationen« zu verbinden, ins Erleben gerückt. »Innige Durchdringung von Wissenschaft und Kunst«, wie Carus[35]) sie vom sogenannten »Wissenschaftskünstler« fordert, so daß »das Wissen ein Teil des poetischen Vorgangs selbst« ist, »in den schöpferischen Akt mit hineingenommen«, macht ihren Charakter aus. Typisch, daß darüber wieder der feine Sarkasmus sprüht, die Ironisierung der Problematik, in dem der Dichter sich über das Wissen der Zeit und über sich selbst als Wissenden erhebt.

Von Str. 5 ab ist der »Bau« des Hünengrabes beschrieben, wie er sich der dichterischen Fiktion als Erinnerungsbild des Schloßherrn darbietet. Von Str. 9 an vollzieht sich die phantasievolle Verlebendigung des als wirklich hingestellten Objektes »Hünengrab«. Das soll vorerst festgehalten werden.

Die Höhle, der Anlaß der kühnen Träumereien, wird ausgesagt als überwölbt: »gewalt'ge Blöcke, rohe Porphyrbrode« schwellen empor. Das sind Bordsteine, ähnlich den natürlichen Felsen der Bruchhäuser Steine[36]), die der Droste bekannt waren. Der »Bau« ist eingesunken, die Decke hängt schief. Einsinken kann die Steindecke nur, wenn eine lockere Schicht sich darunter befindet. Die Beschreibung entspricht dem fachgemäßen Wissen um eine solche Steinsetzung. Zwischen Steindecke und Lehmschicht, die bis zu zwei Fuß hoch über der Leiche lag, war ein Hohlraum, der öfter zu Nachbestattungen benutzt worden war. Durch die undicht gewordene Decke ist lockerer Boden gerieselt, auf dem Ginster sich ansiedelte. Vom Steinrand herunter hängen Flechten in die Höhle hinein. Hirten haben sich am Rande ein Feuerchen gemacht. Die verkohlten Scheite hängen noch zwischen dem duftenden Thymian. Wer in der Höhle auf der überbröckelten Lehmschicht sitzt, hockt auf einem Grabe, über den Resten urzeitlich Verstorbener. Denn die Höhle ist ein Hünengrab. Das ist die erregende Situation, in der das Wissen sich verlebendigt.

Von Str. 8, 2 ab gestaltet die an der Rückerinnerung 'Hünengrab' entzündete Phantasie ihr Wissen um die Steinsetzung aus. Dieses Wissen macht

---

[34]) Siehe Grimms Wörterbuch, Bd. 4, 2; Abt. 9, 1875.

[35]) vgl. dazu auch die Auslese aus Carus von Paul Stöcklein mit einem sehr lesenswerten Nachwort unter dem Titel: 'Gedanken über große Kunst' (1950), in der allerdings die Ausführungen C.s über »Wissenschaftskunst« fehlen.

[36]) Aus Bruchhausen stammte die Schwägerin der Droste, Karoline Wendt.

den Vorgang gerade erregend. Und die dichterische Fiktion hat es auf die Gestaltung dieser Erregung und dieses Erregenden abgesehen. Das Scott-Motiv des »Windes«, der das »geisterhafte Vergangene« als »Kunde« von ehedem herüberträgt, dient als Mittel der Spannung. Nicht ein interessantes historisches Geschehen soll aber nacherlebt werden wie etwa bei Platens 'Grab im Busento', nicht Sagenhaftes wie in W. Müllers Gedicht 'Das Hünengrab' (vor 1827), die Droste will geisterhaftes Gegenwärtig-Machen des Vergangenen in einer Art von somnambulen Zustand, in den die Phantasie-Fiktion sie hineinläßt.

Str. 9 stellt aber die Frage nach den Riesen der Vergangenheit wieder ins Ungewisse; das Historische wird so völlig aufgelöst, wenn es in Resten da war. Die Assoziationen bringen die verschiedenen, sich widersprechenden Theorien um ein Hünengrab wie im Traum durcheinander. Man hört von »Druden« (Druiden), also von keltischen Priesterinnen, die mit »Run und Spruch das Tal« umwandeln, in dem das Tempel-Totenkult-Mal liegt. Im Osten der heidnischen Weihestätte – so sieht die Droste es hier – stand der Altar; da aber soll nun auch die Aschenurne eines Grabes sich befinden. Und, wo »ein wildes Herz zu Aschenflocken zerstäubte«, lagert sich auch der »Traum vom Opferhain«. Historische Grabstätte und mythische Kultstätte sind also ineinsgewoben. Darüber lagert noch die christliche Zeit. Als Ausgestoßene schütteln die Götter finster ihre Locken über den Stein. An dieser Stelle wird im Konzept des Gedichts das Schwanken der Dichterin zwischen den beiden Auffassungen der Steinmale sichtbar. Dort steht »die grimmen Alten«, das meint die Riesen-Vorfahren, die Totengeister. Und diese sollen, so ist es auch Auffassung des Volkes, die Christen als böse Geister bedrohen. Sie treten als jenes unbestimmte, entpersönlichte »Es« auf. Die rekonstruierte Lesart heißt in Str. 11:

»Ein Riesenleib, gewalt'ger, höher immer;
Nun holt e s aus mit langgedehntem Schritt –
Ha! wie e s durch der Eiche Wipfel glitt,
Durch seine Glieder zittern Mondenschimmer.

Danach:

Was sein Geprassel in den Lüften saust.
Drohst du (Thor, du) mit deiner Keule Riesenfaust?
Ich hör die ungeschlachte Waffe schleifen
Durch's rauschende Gezweige . . .??
Wie eine Schlange, endlos, . . .
Nach mir hinab, will mich beim Schopfe greifen«

Und 12, 1:

Komm, komm näher – um ist deine Zeit.

Daß der Gott Thor sich der Phantasie der Dichterin in diesem Zusammenhang zunächst aufdrängte, läßt sich auf doppelte Weise rechtfertigen. Einmal liegt der Zusammenhang mit der Gewitterstimmung offen, die das

ganze Gedicht trägt. Tiefer gesehen, ist aber die Verbindung Hüne-Gewitter wieder ein vorgegebener und daher der Vorgang umgekehrt, so scheint es. Der westfälische Bauer erkennt ja die den Christenmenschen unheil gesinnten Riesengeister in den unheimlichen Naturerscheinungen des Gewitters, in Donner und Blitz, als bedrohende »Heidemänner«. Wieder charakteristisch für die Droste, daß sie »Thor« gestrichen hat und die Totengeister vorzieht.

In der Erbildung des Volksaberglaubens mit den aus dem Wissen der Zeit zuströmenden Assoziationen wird nun die Dichterin (hinter dem fiktiven Schloßherrn) fast übermächtigt von dem mythisch-totemistisch-mysteriösen Gehalt seiner Welt, fast vergehend »an des Grauens Süße«. Doch scheint es verfehlt, solches Auskosten des Grauens tiefenpsychologisch zu deuten; dafür liegt es nun doch zu sehr an der Oberfläche (vielleicht wieder »biedermeierlich«). Die Grauenausmalung erreicht nicht die makabre Intensität der Lenau-Gedichte, die näher an Baudelaire stehen. Eher könnte man dies Erleben in die Nähe Schellings rücken, dahin, wo er entwickelt, daß mythische Vorstellungen als »Erzeugnisse eines Lebensprozesses« und nicht bloß als Erzeugnisse der Phantasie zu deuten sind. Jedoch hier ist gleich bei der Droste wieder eine Einschränkung zu machen. Sind Götter und Geister bei der Droste als geglaubte Realität erbildet, wie Pongs meint? (a. a. O.). Einmal betont ja die Erbilderin ausdrücklich, daß dem Schloßherrn die Phantasie die Welt um das Hünengrab lebendig mache, darum läßt sie ihn immer wieder den Fluß des Erzählens mit versteckter sarkastischer Rückspiegelung auf sich selbst unterbrechen und seine Gefühle rational überlichten. »Wie, sprach ich Zauberformel?« Das ironisierende »Wie?« ist nicht zu überhören! Gegen Pongs und ähnliche Deutungen ist ferner einzuwenden, daß, wie bereits angedeutet, die Droste die Atmosphäre des Heidnischen vom Standpunkt des katholischen Bauern aus als böse oder doch als krank darstellt.

Die Einstimmung in dies »Kranke« ist auch von vornherein da. Die Heide in der dämmernden Gewitterschwüle gleicht dem Mesmerkranken, dem kranken Greisentyp der Droste ohne »Personkern«, wie wir ihn kennenlernten. Kennzeichnend für die Zeit, daß Lenau in seinen 'Heidebildern' fast das gleiche Bild für die Heide bringt ('Himmelstrauer', I, 3 und 4). Lenau spricht es unpoetischer, aber klarer, direkt aus, während die Droste nur unklare Andeutungen macht, die einen Kommentar erfordern (s. S. 548), aber die lebendiger sind.

Bei der Droste ist ferner noch der »Spiel«-Charakter solcher Schöpfungen wie 'Hünenstein' und 'Mergelgrube' zu beachten: Spiel des Humors mit Phantasie und Wissen, nicht spielerische Romantik. Ja, das Spiel ist ernst, fast scharf, wie immer am Schluß der Geister- und Gespensterballaden, Ernüchterung in der Tageshelle der *ratio*. Doch bisweilen wird diese Helle

wieder vom Hintergründigen her noch einmal überschattet wie beim blonden Waller, der, obgleich der Alp selbst angezweifelt wird, doch »Seit dieser Nacht eisgraues Haar« trägt. So steht das Okkulte wieder offen.

Aber eben dieses Schillern, das schon mehrmals hervorgehoben wurde, dies Zwielichtige, dieses Existieren zwischen den Grenzzuständen ist ja das Typische der Drostedichtung und nicht die Wiederentdeckung von Urbildern[37]). Doch das rationale Überleuchten ist auch noch nicht das letzte der dichterischen Meditation, sondern eben der Abstand von der Position des Christus-Eingegliederten her. Als Getaufter hat der Schloßherr von Geistern nichts zu fürchten, denn »Kirchenduft« ist in seinem Kleide! Der im Sakrament Stehende kann das Spiel mit dem Grauen des Dämonischen als ein gefährliches und ein täuschendes erkennen. Er spielt es, weil er schwach ist; aber er entlarvt diese Schwäche vom nüchternen Realismus des Christenmenschen her:

»Ach Gott, es war doch nur ein rohes Grab,
das armen, ausgedorrten Staub bedeckte! –«

Das könnten auch Heine oder Hauff gesagt haben – doch der mitschwingende Ton ist bei der Droste anders und steht Lenau näher[38]). Darin ist sie ihm ebenfalls nahe, daß sie bis an den Rand des Wahnsinns untertauchen muß unter dem Andrang des Schöpferischen (G. J., 'A. 5. S. i. d. F.', IV.). Wie scharf sie aber auch wieder »diszerniert«, wie Schlüter sagt, und zwar

[37]) Leopold Ziegler meint in dem ungemein aufschlußreichen Werk 'Überlieferung' (Hegner-Bücherei), zur Wiederherstellung des »reinen Bildes« in der Dichtung, das heute »vergittert« sei, weil es »seit Jahrtausenden seit den Griechen immer unaufhaltsamer« mit den Sinneswahrnehmungen verwechselt worden sei, es müsse wohl »die rastlose Arbeit auf dem Gebiet der Volks- und Völkerkunde, der Psychoanalyse und der analytischen Psychologie, der Mythographie und Philosophie allmählich zu einem Verständnis vordringen, um was es bei dem Problem des reinen Bildes überhaupt geht«. Er bemüht also ein ausgedehntes Wissen und rationales Erkennen für die Wiedergeburt der Dichtung zum »reinen Bilde«, das ihr eigentliches Anliegen sein soll. Man muß fragen: Sollte wirklich der Mensch des Abendlandes so gottfern geworden sein, daß er seine ihm mitgegebene Uranlage total verloren hätte? Das widerspricht jedenfalls der christlichen Überzeugung, die auch die Sinneswahrnehmungen als Grundlage von Analogien ins wahre, reine Bild fassen kann und soll. Mir scheint an solchen Radikalforderungen, so wichtig sie als Einkehr sind, doch die fast sektenhafte Übersteigerung des Mythos sich zu offenbaren, die auch die Gefahr des neuesten Hölderlin-Kultes ist. Die Droste begründet, wie Lenau, ihre Ablehnung vom Christlichen her. Vgl. auch: Karl Helm, Mythologie auf alten und neuen Wegen, B. z. G. d. dtsch. Spr. u. L., hrsg. von Helmut de Boor . . ., 77. Bd. 1955. Er lehnt die strukturelle Deutung der Mythologie ab.

[38]) Lenaus Hinwendung zum Christentum in Wien und München (ab 1835) unter dem Einfluß von Martensen und Baader spricht sich in krassen Absagen an die »Naturvergötterer« und »Allgöttler« aus (Savanarola, Weihnacht, 36 ff. und Die Pest, III, 11–15).

im Schaffensprozeß selbst, zeigt die Lesart zu den Anfangszeilen des 'Hünenstein'. Sie tastet danach, aus dem allzu Modischen herauszukommen. Offenbar kam die Dichterin zunächst mit dem sich ihr aufdrängenden Vergleich oder Bild nicht zurecht:

Endform	Rekonstruierte Lesart
Zur Zeit der Scheide zwischen Nacht und Tag,	Als krankem Greise gleich die Heide lag,
Als wie ein siecher Greis die Heide lag	Und sein Gestöhn des Mooses Teppich regte,
Und ihr Gestöhn des Mooses Teppich regte,	Grünliche Funken im verwirrten Haar
Krankhafte Funken im verwirrten Haar[39])	Krankhaft Elektrum blitzten . . .
Elektrisch blitzten und, ein dunkler Mahr,	
Sich über sie die Wolkenschichte legte;	

In der Lesart drängt sich noch das Mesmerische in deutlicher Aussage vor; Lenau spricht es direkt aus: »Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke / Wirft sich der Strauch im Winde hin und her« (a. a. O.). Grammatisch ist die obige Lesart nicht in Ordnung durch den Bruch des Vergleichs mit dem falschen Pronomen (»sein«); die Endform nimmt die vermenschlichten Züge aus dem Bilde heraus, eine verwirrende Eigenmächtigkeit! Auch das parazelsische Ergriffensein des stellvertretenden Ich (Schloßherr im Ich-Bericht), das die »Wiederkehr des Gleichen« erlebt, ist mesmerisch infiziert und entmythisiert. Es ist ja nicht so hingegeben wie die Kernerschen Somnambulen es sind, wie wir sahen, und der »Hüne« ist auch nicht heilend, sondern, wie die Droste uns im Gedicht 'Das alte Schloß' belehrt, »von Zerfallendem umgeben«. Ist das Décadence-Stimmung, die berüchtigte, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sogar vom Wissen her verursacht? Ist die »Hünengrab-Stimmung«, wie wir diesen Unterton der gesamten Dichtung der Droste einmal nennen möchten, Untergangsstimmung, Kultur- und Zeitpessimismus? Hier wäre die Frage der Restauration eingehend zu behandeln, wozu an dieser Stelle nicht Raum ist. Nur soviel sei gesagt: die

[39]) Zunächst denkt man an die Erscheinung des Phosphoreszierens am faulen Holz, weil dies als Lichterscheinung in der Heide möglich wäre. A. gebraucht tatsächlich dieses Bild in Verbindung mit »kranken Gliedern« im 'Roßtäuscher': »Und dort am Hange – Phosphorlicht, wie's kranken Gliedern sich entwickelt. / Ein grünlich Leuchten . . .« Auch die Phosphoreszenz liegt im Mittelpunkt der Zeitforschungen (M. Heinrich, Phosphoreszenz der Körper, 1811). Die vielschichtige Anwendung bei der Droste: 'Der Schloßelf', X, 3; 'Der Strandwächter', V, 5; 'A. 1: S. n. Pf.', III, 5; 'A. 4. S. i. Adv.', II, 5. – E. T. A. Hoffmann läßt in 'Meister Floh' die Nase des Alten in »phosphorischem Glanz« höher leuchten.

restaurativen Kräfte, die die Droste dem »Verfallenden« entgegenzuhalten weiß, sind eher instaurativ zu nennen (instaurare omnia in Christo). Wie die Droste in dieser Beziehung zum Schlüterkreis und zur christlichen Anthropologie der Fr. Schlegel, Görres usw. gehört, konnte ich in der Einführung zu den von mir herausgegebenen Briefen Schlüters an und über die Droste in Hinweisen zeigen[40]).

Noch intensiver als der 'Hünenstein' ist das Gedicht 'Die Mergelgrube' von verzauberndem Wundern und Erschauern durchbebt. Die Mergelgrube sei »eine merkwürdig von der Naturwissenschaft der Zeit geleitete Phantasie«, sagt Schulte Kemminghausen. (In SK I, 2, S. 399.) Diesem »merkwürdig« bin ich nachgegangen.

Wenn auch das wirklichkeitsgetreue Erlebnis einer Sandgrube des Münsterischen Kies-Sandrückens vom Sehen her in die Impressionen zu Beginn der Dichtung eingegangen ist, so wird doch das Detail der ins Märchenhafte gesteigerten Schilderung als Vorgegebenes aus dem Buch-Wissen und vom Sammeln, Ordnen und Aufbewahren her bestimmt. Die grell aufgetragene Buntheit der Sandkörnchen in den primitiven Farben blau, zinnoberrot, gelb, als Farben der Trödelbudendinge (von der »Gant«), ist mit bloßem Auge kaum zu erkennen. Die märchenhafte Ausgestaltung des Wissens – Improvisation des Schloßherrn vor einem »Du«, das zuhört – tun auch die Vergleiche kund, denen Einheimisches und Exotisches gleicherweise dient. Dazu paßt die volkstümlich-sagenhafte Ausgestaltung des Genesisberichtes (»Diluvianertheorie« S. 524). Nachdrücklich muß hier betont werden, daß dieses Helle, Bunte, Frohe, Wundergläubig-Kindhafte, sogar ein bewußtes Stehen dazu, ebenso zur Droste wie zur Aufklärung gehört, die das »Wunderbare« an den Realien ja stets betont[41]). Annette

---

[40]) Schlüter und die Droste. Dokumente einer Freundschaft. Briefe Chr. B. Schlüters an und über die Droste, 1956. Die Einflüsse der paulinischen Theologie berichtigen die Behauptung der konservativistischen Strebungen eines Epigonentums als ursprüngliche Erneuerung (ebd. S. 29) und unter »Ancillon«. vgl. auch Josefine Nettesheim, Die Droste und der Kölner Dombau, Jb. d. Dr.-G. 1948/50, S. 120–131. Ich konnte hier erstmals nachweisen, daß der Inhalt eines der restaurativen 'Zeitbilder' der Droste: 'Die Stadt und der Dom' mit der ablehnenden Beurteilung der beginnenden Dombauvollendung der Boisseré, Eberhard von Groote, Fr. Schlegel, Görres übereinstimmt, aus der Überzeugung, daß er die wirkliche Instauration, die man davon erhofft hatte, »äffte« aus rein diesseitsgerichteter, national-imperialistischer Tendenz.

[41]) Bekenntnishaft in 'Gemüt', vor allem Str. 5: »Lächle nur, lächle für und für, / Des Kindes Reichtum wird auch dir; / Dir wird des Zweiges Blatt zur Halle, / Zum Sammet dir des Mooses Vlies, / Opale, funkelnde Metalle / Wäscht Muschelscherbe dir und Kies.« Dies Lächeln, Träumen an den Dingen, selbst aus den Dingen heraus, ist ebenso wie die Freude an der Kind-Vision in 'Durchwachte Nacht' und 'Im Grase' (»Süße Stimme . . .«) ein platonisierender Zug, Vision der Urbildlichkeit. Eine »Tarnung« kann daher bei der Droste kaum

bekennt 1935 gegen Schlüter: ». . . der schlechteste geschaffene Gegenstand ist der Wunder voll, da von ihm bis zum denkbar Höchsten der Schritt nur leicht ist . . .« In Str. 5 kommt dann auch die neueste Erdentwicklungstheorie ihrer Zeit zum Durchbruch, die ihr, wie der genannte Brief an Freund Junkmann zeigte, so viel seltsames Kopfzerbrechen machte (S. 524). *Cuvier* wandte sich als Aufklärer mit seiner »Katastrophentheorie« gegen die biblisch orientierten »Diluvianer« und begründete die Erdentwicklungsgeschichte insofern, als er die fossilen Formen nun in die Tierentwicklung mit einbezog und so die Auffassung eines gesetzmäßigen Zusammenhangs im Körperbau der vorweltlichen mit den gegenwärtig lebenden Formen feststellte. Der Kommentar des Bertuch bei Funke führte dazu aus, was uns als Vision in der Dichtung der Droste begegnet: »eine allgemeine Verheerungszeit für die Erde« mit einer allgemeinen Überschwemmung und mit Riesenbränden. Dazu kommt noch der Einfluß der dynamisch-vitalistischen Theorie von Oken. Er verfolgt den dynamischen Prozeß des Erdlebens, die produktive Arbeit der Natur in ihm, der »immerwährend trennt, verfallen macht und Trümmer liefert«, um »stets neue Gebilde hervorzubringen« ('Geognosie' in dem 1. Bd. der 'Mineralogie' der 'Naturgeschichte für alle Stände', 1839). Bei der Droste bricht dieser Ton vom »Fluß aller Dinge«, diese Böhme-Schelling-Schau durch, wenn es heißt: »Ein . . . Leben«, »ein neues Leben« und »quoll«. Hier allerdings klingt dieser Ton nur an. Erst von Zeile 25 an schlägt die Stimmung völlig um. Wie bei der Weiherkomposition reißt das Märchenhaft-Paradiesische ab vor dem gebrochenen Leben der harten Wirklichkeit. Die »Herrlichkeit« ist ein Spiel. Dialektisch erregend ersteht das Heide-Waisenhaus mit den Findlingen aus allen Rassen und allen Zonen der Welt. Öde, Tod, Grauen umfangen die gebrochene Kreatur, die Heidenatur. Nun erst drängt sich die Heide auf in ihrer kosmischen Bezogenheit zum Einst, zum Jetzt und zum Zukünftigen. Und dies aus der Schau der Katastrophentheorie, ihrer Schau des Zersetzenden, Verfallenden, Gärenden und grauenhaft Verödenden. Hier bricht im Dichterischen das Wissen der Zeit übermächtig durch als ein fast geglaubtes. Und dazu ist das Hinabsteigen in die Tiefe erforderlich, aus der oberen bunten Sandgrube in die leichenhafte Mergelgruben-Höhle. Damit beginnt der zweite Teil der Lyrik-Komposition (Zeile 33). Diesem Teil erst gebührt der Titel 'Mergelgrube', den die Dichterin im Konzept auch zuerst durch den um-

---

vorliegen, eher eine Polarität von Hell-Dunkel. Zu dem Gedicht 'Durchwachte Nacht' gebe ich den Hinweis auf die ausgezeichnete Studie von Irene Zimmermann, teilweise abgedruckt im Jb. d. Dr.-G. 1948/50, S. 323–326. Dazu meine Skizze: 'Süßes Lachen gaukelt herab . . .', 'Ein Eliot-Dante-Motiv in der Dichtung der Droste', Westf. Nachr. 1954, Nr. 164. Gerta Westerath zur Spiegelbildlichkeit a.a.O.

fassenderen »Sandgrube« gab. Hier wird der Ton dem des 'Hünenstein' äußerst ähnlich. Auch die Mergelgrube wird ja als »Grab« erlebt. Sie wird geradezu das Grab aller Gräber; alles, was in der Droste-Dichtung immer wieder als Verwesung, Zersetzung, Verfall, Moder und bis ans Makabre gesteigerte Vergängnis zu finden ist, kommt hier zur Verschmelzung vom Wissen her um die geheimnisvollen Bergungsvorgänge von Verwesendem (Totengräberkäfer, Mumie, usw.) sogar bis zum Grauenhaften des eigenen Begrabenseins in der Identifizierung mit dem Mumiendasein, wenn auch nur im »Scheintode«. Und dies Erleben ist um so erschütternder, als das dichterische Ich bis an den Abgrund des unwiderruflichen Nicht-mehr-Seins, es bewußt erfahrend, hineingerissen wird, um darin wieder »des Grauens Süße« meditativ auszukosten. Die geteilte, schwebende Situation des intellektuellen Dichters, der sich vom Wissen, vom Verstand, nie völlig lösen kann! Hier wird also das Wissen nicht nur einfließend in Diktion und Emblematik, sondern, wie schon im 'Hünenstein', Gegenstand der lyrischen Erregung, ja, noch mehr: Stoff und Kraft der Dichtung. Und dies vor allem in seiner Problematik vor dem Leben und der gläubigen Schau der Welt. Wie im 'Hünenstein' das »Es«, tritt hier dazu noch das substantivierte »Tuwort« dynamischer Gefülltheit mit dem ebenso auf eine Naturkraft hindeutenden »Man«, und die »Tuwörter« sind fast personifiziert: »ein Zischen, wie von Moores Klaffen, / wenn brodelnd es in sich zusamm'gesunken, ... ein Rispeln und ein Schaffen, / Als scharre in der Asche man den Funken.« Das sind die Vernehmbarkeiten der Erdevolution. »Wie Neues quoll und Altes sich zersetzte –« wird qualvoll erlitten, so wie Dessauer es einmal kennzeichnet ('Mensch und Kosmos'), als problemvolle Sphäre, die immer neue problematische Sphären hervorbringe, denn »immer ist mehr da, und meist ist es anders, als man geahnt«. Aus der erregenden Frage »Bin ich der erste Mensch oder der letzte?« spürt man das Erzittern der Dichterin unter den Problemen der Zeit vom Wissen her bis zum Schauder vor der Rätselhaftigkeit der eignen Findlingsexistenz. Hier nun erfolgt noch deutlicher die Zusammenschau der vom Wissen her angebotenen Katastrophenvision mit der theologischen Deutung der »ächzenden Kreatur«. Das wird deutlicher aus einer Lesart, die im Konzept als Einschiebung nach Zeile 53 steht: eine Natur hat nichts Statisches und Heiles mehr, »Die stöhnend unterm Joche (Zuge?) des Zeitenschlages / sehnsüchtig harrt des neuen Schöpfungstages«. Die Natur-Entwicklungen sind ein »Joch«, das bei der Neugestaltung der Schöpfung am Ende der Zeiten von ihr genommen wird, eine großartige Vision!

Von einem »Rückfall ins Sein«[42]) läßt sich deshalb wohl kaum sprechen.

[42]) Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des 19. Jahrhunderts, 1943, ein bedeutender Versuch, die Droste aus dem Denken Heideggers neu zu sehen.

Der Zerfall geschieht ja in der Interpretation der Droste am geschaffenen Seienden und nicht im absoluten Sein selbst. Im Blick steht nicht dies Sein, sondern der heraklitische Wandel alles Geschehens, die Dynamik, der Prozeß als Wirklichkeit, in die der Mensch wie jedes Geschöpf einbezogen ist, und die er angstvoll erleidet. An dieser Stelle tritt im dichterischen Prozeß bei der Droste die Versuchung auf, in die selbstvergessene Hingabe an das Kräftespiel des Prozesses, nicht mehr als eines gewußten, sondern als eines geglaubten, sich hinter die Grenze der Bewahrung des Person-Kerns zu verlieren. Von Schelling, von Oken, von der Naturphilosophie her muß der Dichter den Schauder der geisterhaften Heraufbeschwörung auskosten bis an die Grenze des »Verrückt-Werdens«, wie die Droste einmal selbst sagt, und wie sie es hier am Ende der Dichtung den Schäfer aussprechen läßt. So ersteht die Vision von dem Doppel-Wesen Natur wie bei Lenau und E. T. A. Hoffmann auf dem Hintergrunde von Schellings Schau (besonders Lenau: 'Einsamkeit' und E. T. A. Hoffmann: 'Der unheimliche Gast'). E. T. A. Hoffmann läßt in 'Meister Johannes Wacht' als Ausweg ein sehr Zweifelhaftes offen, eine »heillose Ironie«, die den erfasse, der diesen Widerspruch an der Natur erlebe, die ihn mit Grausen und Entsetzen erfülle, weil sie sein eigenes Ich zu vernichten drohe. Bei der Droste aber ist die Ironie ebenfalls über allem, aber als Heilbringende. Aus der Verlockung in die natura naturans hinein, die jeden nur Wißbegierigen verschlingt, und die nie ihr Geheimnis preisgeben wird, spielt sich die Droste hinaus, träumt und wacht sich hinüber in das Heile.

Ein abruptes, waches »Nein« zieht den Strich unter alles ausphantasierte Wissen. Vom »ehrlich entlarvt« schwindet die Vergeisterung. Doch dies ist nicht bürgerlich, wie Cämmerer meint, wenn sie sagt: »Und plötzlich ließen mich die Träume los«. Der Stimmungsumschlag ist ein Sich-herausreißen aus den Verirrungen des »Hirns«, hinein in die Wahrheit des »Herzens«. Deshalb ist das Erwachen ins Heile das Beglückende und Befreiende des »einfachen Lebens«. Deutlicher als im »Hünenstein« der Diener, verkörpert es hier die Gestalt des Schäfers. Sie ist »oben«, sie ruht am Rande der Tiefe, ohne hinabzuschauen. Denn der Schäfer ist ausgefüllt durch seine Arbeit, sein Tun. Er ist im hellen Tag. Der da drunten muß erst hinaufsteigen, doch ohne beachtet zu werden. Dieser strickende Schäfer in der münsterländischen sachten und schläfrigen Luft, grau in grau mit der Herde, wie ein Teil des von ihm behüteten Tieres im Heidekraut, ist ein Bild des Geordneten, des Ganzen, der in Gott wurzelnden und daher behausten und beheimateten Kreatur. Das bedeutet die Antithese zum Findlings-Sein. In der heilen Gestalt lebt ein Bild aus dem Ewigen, das als Spiegel vollkommenen Seins eingefangen ist, und zwar in seinem Da-Sein. Da ist kein Heimat-Idyll im versimpelten Sinn, nicht Tarnung, nicht Flucht in das Schöne, ins Unproblematische! Aber ist hier vielleicht wieder

»Restauration«, restauratives Beispiel gegenüber dem zerstörerischen Wissen der Zeit, durch das doch auch der Dichter ganz hindurchzugehen gehalten ist, freilich in dem bereits erläuterten Sinne (S. 518).

Der Schäfer lächelt über die Katastrophentheorie der 'Naturgeschichte' von Bertuch. Er liest und schaut das Bilderbuch »zur Kurzweil« an. In der Bibel steht's doch anders; und dem muß eine rechte Erdentwicklungstheorie entsprechen. Denn es gibt nur eine Wahrheit. Daß sein Herr aber von dem Unsinn der Wissenschaft angekränkelt sei, das hätte er nicht gedacht. Er lacht ihm »pfiffig« nach. »Daß ich verrückt sei, hätt' er nicht gedacht! –« Die innere Kraft und heile Sicherheit des Schäfers mit dem Lächeln der Weisheit kommt aus dem Verzicht, den die Naturphilosophie und die Forschung mit den »neugiervielen Fragen« nicht zu bringen gewillt ist. Der »einfache Mensch« ist größer als der mit den Problemen spielende »Schloßherr«. Trotz aller Spitzweg-Züge ist er eine Monumentalgestalt. Eine Gestalt ähnlich den »Vorbildern« eines Jeremias Gotthelf. Schlüter nannte solche Dichtung Shakespearisch.

Abschließend läßt sich sagen: die Dichtung der Droste hat, wie die 'Mergelgrube', vom Einbruch des Wissens her, viele Gesichter: das Gesicht des lächelnden Kindes, die tragischen (nicht traurigen) Züge der gebrochenen Kreatur (»Findlinge«), das Rätselgesicht der wissenden Sphinx und das klare Antlitz des »einfachen« Menschen, d. h. des »großen«, wissend lächelnden Kindes. Denn der Dichter zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist in seiner schillernden Vielschichtigkeit (Proteus) das, was alle echten Dichter sind – um es mit Worten T. S. Eliots zu sagen –, die »summa seiner Zeit«, und, »indem er sich selbst schreibt, schreibt er seine Zeit«.

Schücking meint einmal: »Wenn der Mensch Spannweite der Vorstellungskraft, Flugkraft seiner Imagination, kurz Größe und Umfang geistigen Erfassens und Schauens genug hätte, um sich das unendliche All, die ganze grenzenlose, ohne erkennbares Endziel rast- und ruhelose Tatsache des Weltganzen lebendig vorzustellen, so müßte er verrückt werden über dem grauenhaft Unermeßlichen und schreckhaft Rätselvollen. Annette von Droste besaß aber solch eine, das uns anderen gesetzte Maß von Phantasie überflügelnde Spannweite der Vorstellungskraft . . . Sie blickte scharf und kühn den letzten Folgerungen der Negation ins Antlitz. Aber vor dem Abgrunde des Nichts erschauderte ihre Seele in ihren tiefsten Fibern. Ein Geist wie der ihre war nicht angetan, vor den großen Rätselfragen des Schicksals und der Existenz in stummer Resignation das große forschende Auge niederzuschlagen.«

Die materiellen und geistigen Voraussetzungen für die Entstehung der Neumenschrift

Von Ewald Jammers (Heidelberg)

Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt. So berichtet im 7. Jhdt. Isidor von Sevilla [1]). Offenbar weiß er nichts von der antiken Notenschrift; offenbar kennt er aber auch keine christliche Notenschrift. Heute aber besitzen wir eine Schrift, die die Töne und Klänge einfängt, und wir wissen, daß sie sich aus primitiven Anfängen ohne »Notenlinien«, aus den sogenannten Neumen entwickelt hat. Wie aber sind diese Neumenschriften – denn es gibt ihrer mehrere – entstanden? Und wann? Unsere Notenschrift ist eine analytische. Sie erfaßt die einzelnen Töne der musikalischen Komposition und zerlegt sie in ihre einzelnen Faktoren: die Tonhöhe wird mittels des Liniensystems, der Schlüssel, der Hilfslinien und einiger Zusatzzeichen hinreichend klar fixiert – die Tondauer mittels der Gestalt der Zeichen, die zeitliche Ordnung der Töne mittels der Taktzeichen. Für Abweichungen vom rationalen System, für Stärkegrade, für Artikulationsarten stehen ergänzende Buchstaben zur Verfügung. Wie unsere Schrift sich entwickelt hat, ist bekannt: das Liniensystem geht auf Guido zurück, also etwa die Jahrtausendwende, die Unterscheidung der Notenzeichen beginnt mit der Ars antiqua, d. h. dem 13. Jhdt. Die Zeichen für Stärkegrade, Tempo und dgl. werden wieder erst nach einigen Jahrhunderten entwickelt. Die erste Grundlage aber, die Neumenschrift, ist – nach der heute am meisten vertretenen Anschauung [2]) in der karolingischen Zeit, im 9. Jhdt., entstanden.

Für uns Heutige ist die Notenschrift etwas Selbstverständliches, und wir sagen leichthin, das Liniensystem wurde erfunden oder die Neumenschrift entstand. Die Notenschrift ist eine so notwendige Voraussetzung für unsere Musikkultur, daß wir vergessen zu fragen, welcher Voraussetzungen es denn

---

[1]) Isidor von Sevilla († 636): Etymologiae III/15.

[2]) Vgl. z. B.: J Smits v. Waesberghe: La Place exceptionelle de l'Ars musica . . . au Siècle des Carolingiens, Revue Grég. 31/1932 oder: S. Corbin in Revue de musicol. 37/1955, S. 196/7.

bedarf, damit sie entstehen kann, oder auch nur, daß ein Liniensystem »erfunden« wird. Es gehört aber vieles dazu: so z. B. der Wille und die Fähigkeit zur Abstraktion, die dem Isidor noch undenkbar erscheint, dazu die Ausbildung einer Semantik, die schließlich unter bestimmten Voraussetzungen ein System bildet, wenn etwa diese Zeichen von Bedeutung für die Musik selber werden. Ein Blick auf die 'Erfindung' der literarischen Schrift kann die Schwierigkeit der Entstehung erläutern: unsere – gleichfalls analytische – in Buchstaben als Lautzeichen zerlegende Schrift bedurfte der Bilderschrift und auch des Denkens in Bildern als Vorstufe. Was aber vertritt hier das Bild, wo die Musik völlig bildlos ist? Die antike Neumenschrift ist als Griffschrift entstanden: hier stand der Griff beim Instrumentanspiel als Stellvertreter für den durch ihn erzeugten Ton. Aber der Choral, dem die Neumenschrift zugehört, war geistigerer Art; er hatte die Instrumente verpönt. Und wenn diese auch für die Umgestaltung der Notenschrift, wenigstens teilweise wesentlich wurden, so scheidet diese Hilfe für die Entstehung der Neumenschrift selber aus. Und was hat sich ereignet nach Isidor – oder vielleicht von ihm nicht bemerkt schon zu seiner Zeit, daß diese Abstraktion gewollt wurde: daß der Wille zur Notenschrift entstand, der schließlich den entscheidenden Umstand darstellte bei der Entstehung der Schrift?

Die Neumenschriften, vor allem die gregorianische, an die wir zuerst denken müssen – denn sie herrschte vor und sie ist der Ausgangspunkt der Schriftentwicklung zur modernen Notenschrift – war ganz anders als unsere heutige Schrift. Ungefähre Angaben über die Richtung der Melodiebewegung – 'höher' oder 'tiefer' – keine oder sehr vage Angaben über den Rhythmus, aber auch Angaben über die Aussprache bei 'Halbvokalen' und dgl. mehr. Dies mag als bekannt vorausgesetzt werden. Zu erwähnen ist aber auch die Bindung der Schrift an die Liturgie, die leicht übersehen werden kann, da sie unserem Denken fern liegt. Die einzelnen Liturgieprovinzen hatten jede ihre Schriftart: die byzantinische, die armenische, die mozarabisch-spanische usw.[3]). Und wenn die mozarabische Liturgie verdrängt wird von der gregorianischen, dann kommt mit den mozarabischen Gesängen auch die Notenschrift aus dem Gebrauch, so daß sie für uns heute unlesbar, auch in ihrem 'Ungefähr' unverständlich ist. Bei der gregorianischen Liturgie liegen die Dinge komplizierter. Sie verfügt im frühen Mittelalter über zwei Schriftarten, eine, die fast nur mit Punkten und waagerechten Strichen arbeitet (*neumes-points* nennen die Franzosen sie) und eine andere *(neumes-accents)* die jene komplizierten Gebilde verwendet, die aus Auf- und Abstrichen und Haken und Wellenlinien sich zusammensetzen. Neben dieser grundsätzlichen Gliederung der Schriftarten der gregorianischen Liturgie

[3]) Hierzu s.: P. Wagner: Einführung in die gregor. Melodien ²II 1912 oder Gr. Sunyol: Introducció a la paleografia musicale gregoriana. 1925.

spielen gewisse Spielarten bei der Gestaltung der Neumen kaum eine Rolle. Beachtlicher sind dagegen gewisse Vermischungen beider Schriftarten. Das Verbreitungsgebiet aber zeigt, daß jene einfache nur in »Aquitanien« d. h. Südgallien, der Heimat der gallikanischen Liturgie zu Hause war, die andere aber in Italien, England, Deutschland, d. h. dem Gebiet der gregorianischen Liturgie, bevor die Karolinger, zuerst Pipin 752, die gallikanische Liturgie durch die römische ersetzten, während die Vermischungen vor allem in Nordfrankreich beheimatet sind. Man darf also annehmen, daß es sich bei den *neumes-points* um die Notenzeichen der gallikanischen Kirche handelt[4]), die sich behaupteten, als die Liturgie preisgegeben wurde – eine Ausnahme in der Geschichte der liturgischen Schriften; sie erklärt sich wohl dadurch, daß die Gallier, d. h. die Westfranken, an der Spitze der westeuropäischen Kultur stehend, den Liturgiewechsel von sich aus – d. h. auf Geheiß ihrer Herrscher – vornahmen.

Das ist ein wesentliches Argument für eine Entstehung der Neumenschriften vor der karolingischen Epoche, über deren Gewicht weiter unten zu reden sein wird, wenn die Größe des Unterschiedes beider Schriftarten erörtert wird. Auf jeden Fall, daß zu der einheitlichen gregorianischen Liturgie sich eine gesonderte Schrift entwickeln konnte, wenn nicht eben deren Schriftzeichen schon vorlagen, ist undenkbar. Undenkbar ist auch, daß die paläofränkische Schrift, die Mischschrift der beiden anderen, deren Ausgang sei, wie das Handschin glauben möchte[5]). Weder entspricht das dem allgemeinen Vorgang, daß die reinen Elemente am Anfang stehen und nicht die Vermischung, noch jenem besonderen, weiter unten zu erörterndem, daß diese Elemente so verschieden sind, daß das eine wie das andere nicht auseinander oder aus einer Vermischung abgeleitet werden können, noch den Berichten, die von Schriftwanderungen von Rom nach Gallien sprechen.

Diese Berichte früher oder zeitgenössischer Quellen sind ein weiterer Grund für eine frühe Entstehung der Schriftzeichen. Es handelt sich um die Angabe Adhemars von Chabannes[6]): *Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papa cantores. At ille dedit ei . . . cantores . . . tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana . . . et omnes Franciae cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam, excepto quod tremulos vel vinnolas sive collisibiles vel sectabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci . . .* Sowie um die *Admonitio* Karls des Großen[7]). *Et ut scolae legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene emendate.* Daß *nota*

[4]) Vgl. E. Jammers: Die paläofränk. Neumenschrift, Scriptorium 7/1953, S. 235–259.

[5]) J. Handschin: Zu: Eine alte Neumenschrift, Acta musicologica 22/1950.

[6]) Adhemar von Chabannes, ed. J Chavanon. 1897 S. 81f.

[7]) M. G. Capp. Reg. Franc. I/60.

Buchstabe bedeute, ist bei der 1. Angabe völlig ausgeschlossen, bei der 2. neben *cantus* und nachdem das Lesen bereits erwähnt war, unwahrscheinlich.

Das Gegenargument besteht vor allem darin, daß kein Dokument mit Neumen für die Zeit vor dem 9. Jhdt. nachgewiesen werden kann. Das ist nun kein zwingender Grund. Es ist klar, daß mit der Erfindung der Notenlinien, aber bereits mit dem Aufkommen der karolingischen Minuskel liturgische Handschriften in merowingischer Schrift und in linienloser Neumenschrift völlig wertlos waren. Was besitzen wir auch an gallikanischen Liturgie-Dokumenten? Sollte man folgern, der gallikanische Gottesdienst habe nur selten stattgefunden? Aber wir wollen das Gegenargument trotzdem ernst nehmen, solange wir uns nicht hinreichend klar sind über die Entstehungsweise und die Eigenart der Neumenschrift [8]).

Halten wir aber an der liturgischen Bindung der Schrift fest: Sie ist bestimmt für den Vortrag liturgischer Gesänge.

Was aber sind denn Neumen? Neume, *νεῦμα*, bedeutet zunächst Gebärde, Wink [9]). In der musiktheoretischen Literatur begegnet uns das Wort zuerst im Sinne der Melodiegebärde, als Bezeichnung für gewisse Formeln, so in der Musica enchiriadis des ausgehenden 9. Jhdt. [10]) Guido definiert *neuma* als *pars cantilenae* [11]). Als Bezeichnung für die einzelnen Tonzeichen tritt es erst später neben die *nota,* im 10. Jhdt., zuerst bei dem Anonymus Vaticanus des cod. Pal. lat. 235 [12]). Freilich läßt sich bei den dürftigen Quellenüberlieferungen nichts Sicheres über die Priorität aussagen. Es ist aber auch ziemlich belanglos für uns, ob die 2. Bedeutung erst im 10. Jhdt. entstand oder früher. Vielmehr fragt es sich, wie denn das Tongeschehen zu dem Bilde des 'Winkes', der 'Gebärde' kommt. Gewiß, uns Heutigen ist der Begriff der 'musikalischen Gebärde' sehr verständlich; wir sind aber Erben, denen ein großer Reichtum von Vorstellungen zur Verfügung steht, die einstmals erworben werden mußten. Da es sich aber um kirchlichen Gesang handelt, den ein Chor, eine Schola, unter Leitung ihres Dirigenten vorträgt oder zum mindesten unter seiner Leitung gelernt hatte, so ist es gegeben, daß die Vorstellung der Gebärde dieses Gesangsmeisters sich auf das von ihm gemeinte – und dann vielleicht sowohl auf den von der Gebärde gemeinten

[8]) Andere Gründe, die S. Corbin vorbringt, sind die Differenziertheit der Schriften des 9. Jhdts. (aber gerade das ist ein Grund für ein höheres Alter) und die Randlage der »paläofränkischen Schrift« – aber diese richtet sich gegen Handschins These, daß sie Ausgangspunkt der Schrift überhaupt und nicht Ergebnis einer beiläufigen Begegnung sei.

[9]) Vgl. P. Wagner, a.a.O. II, S. 15 ff., ferner O. Fleischer: Neumenstudien, 1895 bis 1904, I, 27 ff.

[10]) Mus. Enchiriadis, Schol. 1, in Gerbert Scriptores, I S. 179.

[11]) Guido: Micrologus, cap. 15.

[12]) Ed. P. Wagner: a.a.O. II S. 355.

Einzelton wie auf die etwa durch eine stillschweigende Vereinbarung erfaßte *pars cantilenae* übertrug. So ist diese bei allen Kulturvölkern so auch bei den Juden für den synagogalen Gesang verbreitete Dirigierbewegung, die Cheironomie, eine Quelle der Neumenzeichen. Eine andere Quelle ergibt sich aus den Zeichen selber, aus ihrer Formgleichheit mit den Prosodiezeichen der Grammatiker. Vielleicht hängen auch beide Dinge miteinander zusammen: Das aber wäre zu prüfen, wenn wir wissen wollen, wie die Neumenschrift entstand.

Der Wandel der Tonvorstellungen

Et tunc forte audiente et canente populo Dei lector unus pulpitu sistens alleluiaticum melos canebat; quo tempore sagitta in gutture iaculatus, cadente de manu codice, mortuus post cecidit ipse[13]). Es handelt sich um die Kämpfe der Arianer (Vandalen) und Orthodoxen in Afrika, über die Victor von Utica berichtet, also um das frühe 5. Jhdt. Handschin[14]) nimmt an, daß der Sänger ein Notenbuch für den melismatischen Gesang in der Hand gehabt habe, und zwar mit Neumen, die die Tonhöhen durch Höher- oder Tieferschreiben anzeigte. Aber eine Notenschrift ist auf Grund dieser Angabe nicht beweisbar, und sie ist für eine so frühe Zeit auch wenig wahrscheinlich. Bleiben wir aber bei diesem Bilde des Kantors auf dem Pulte. Wozu hat er die Hand erhoben? Offenbar zu demselben Zwecke, zu dem auch bei einem Alleluja Ekkehard IV als Kantor in St. Gallen die Hand erhob: *cum manum ille ad modulos sequentiae rite fungendos levasset*[15]). Wenn er seinen Chor oder sein Volk dirigierte und er Angaben machte, also, daß er einsetzen sollte: Konnte er da die Hand erheben, um einen höheren Ton anzuzeigen? Bedeutet dies *fingere* ein Malen der Tonhöhe? Handschin würde das annehmen.

Aber diese Deutung ist unmöglich. Sie setzt die Tonvorstellung von höheren und tieferen Tönen voraus. Für uns Heutige ist diese Tonvorstellung selbstverständlich; sie erscheint uns naturgegeben, aber sie ist es nicht. Das kann man erleben, wenn man einem Kinde sagt, einen höheren Ton zu singen, und es sich willig, aber nicht begreifend, auf die Zehenspitzen stellt. Die Tonwelt ist aber nicht mit Worten zu fixieren; wir bedienen uns der Hilfe anderer Sinnesbereiche, und zwar heute des visuellen Bereiches: hoch – tief, um die »Tonhöhe« anzuzeigen, des Tastsinnes, um die Gefühlsmomente: »schwer«, »leicht«, »spitz« usw. anzudeuten. Die antike Welt – insbesondere die Griechen – nahmen umgekehrt für die Tonhöhe die Zuflucht zum Gefühlssinn: die hohen Töne sind für sie *ὀξύς, acutus;* sie stechen

[13]) Victorinus Utic.: de persecutione Vandalica, Migne, P. L. LVIII Sp. 197.
[14]) J. Handschin: Eine alte Neumenschrift, Acta musicolog. 22/1950.
[15]) Ekkehard IV: Casus sti. Galli, hrsg. von Meyer v. Knonau, S. 111.

gewissermaßen aus der breiten, schweren Masse der tieferen Töne heraus. Diese aber sind *βαρύς, gravis*. Umgekehrt bedeutet *altus, alta vox* nicht den hohen Ton, sondern die »erhobene« Stimme; den lauten Ruf – und berührt sich mit *clara vox,* wie laut mit lauter, rein zusammenhängt. Die Bezeichnungen für die Tetrachorde der griechischen Notenschrift bedeuten sogar das Gegenteil: die Hyperbolaia sind die tiefsten Töne, die Hypata die höchsten; diese Bezeichnungen sind aber vom Instrumentenspieler geprägt, und sie haben den Charakter als Griff-Bezeichnungen nicht verloren und sind nicht maßgeblich für die Tonvorstellungen geworden. Davon abgesehen aber handelt es sich bei dem Übergang zur abendländischen Tonvorstellung um einen sonderbaren Tausch der Qualitäten: Was jenen spitz ist, ist uns hoch. Spitz oder schwer aber bedeutet bei uns eine ganz andere – eben gefühlsmäßige Qualität, die durch jene Verlagerung von spitz auf hoch für uns frei geworden ist.

Die antike Bezeichnung *acutus* ist nun noch lange im Mittelalter üblich gewesen. Die andere *altus* scheint zuerst bei Notker Balbulus aufzutreten, wenn er unter den erläuternden Buchstaben, die er der Neumenschrift hinzufügt, *a* = *altius* (im heutigen Sinne: höher)[16]) oder *s* = *sursum* (im gleichen Sinne) verwendet[17]). Für die Zeit etwa des 5. Jhdts. dagegen kommt eine solche Deutung gar nicht in Frage.

Die alte Chironomie des Chorals aber hat auch nichts mit der Chironomie der Solesmer zu tun, mit der diese ihren rhythmischen Choral, d. h. den Choral nach der Solesmer Rhythmustheorie leiten. Denn diese Chironomie setzt ein taktisches Dirigieren, also den Takt oder seinen Ersatz voraus. Davon aber berichtet kein Autor. Vor allem aber: diese rhythmische Chironomie ist nicht identisch mit Gebärden, die eine bestimmte Gesangswendung ankünden, noch sind die Neumenzeichen der Gregorianik rhythmische Zeichen. Aus einer Chironomie, die den Rhythmus festhalten wollte, läßt sich keine Neume ableiten. Die alte Chironomie erfolgte zweifellos im Rhythmus der Gesänge – wie hätte sie außerhalb seiner stehen können? Und eine von Gerbert zitierte Handschrift aus Montecasino berichtet[18]): *Proinde (magister) manu elevata metiri atque componere ostensionibus omnibus demonstrat, ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo praenotatur cantus, omnes quasi una voce concorditer componant.* Aber die Gebärden zielten in erster Linie auf etwas anderes, das *pingendo* dargestellt wird, das zunächst freilich noch nicht klar werden will.

Wenden wir uns der anderen Quelle der Neumenzeichen zu, der Prosodie.

---

[16]) Doch ist selbst hier die Deutung a = altius (Ut altius elevetur, admonet) = lauter denkbar.

[17]) Vgl. P. Wagner a.a.O. II, S. 222. Ausführlicher: J. Smits v. Waesberghe: Muziekgeschiedenis der middeleeuwen. II 1942.

[18]) M. Gerbert: De Cantu et musica sacra. 1774 I S. 320.

Die Neumen als Aussprachezeichen

Die Prosodie[19]) befaßt sich mit der Aussprache: Von dieser werden erfaßt die Tonhöhe durch die Akzente, die *τόνοι: ὀξεῖα, βαρεῖα, περισπομένη* (Acutus, Gravis, Circumflexa), die Tondauer durch die Längezeichen, die *χρόνοι: μακρά, μικρά* (Longa, Brevis), der Anlaut durch die Spiritus, die *πνεύματα: δασεῖα* und *ψίλη* (asper und lenis) und die *πάθη*, die Affekte, die Zeichen für die Trennung oder Verbindung der Buchstaben oder Laute, wohin der *ἀπόστροφος* = Apostrophus, das *ὑφέν*, die Conjunctio, die *διαστολή*, die Separatio, und das *τέλειον*, das Schlußzeichen, gehören.

In welchem Verhältnis stehen nun die musikalischen Zeichen, die Neumenzeichen zu diesen prosodischen Zeichen; d. h. zunächst recht äußerlich gefragt: welche Neumen lassen sich auf diese Quelle zurückführen und welche nicht; alsdann aber: in welchem wesenhaften Verhältnis stehen die Notenzeichen zu jenen Textzeichen? Was hat denn Musik mit Aussprache von Wörtern zu tun?

Epiphonus, Strophicus, Punctum, Porrectus, Oriscus,
Virgula, Cephalicus, Clinis, Quilisma, Podatus,
Scandicus et Salicus, Climacus, Torculus, Ancus
Et pressus minor ac maior: Non pluribus utor.
(Neumarum signis erras qui plura refingis).

Die Zahl der Neumen beträgt ein Vielfaches jener Aussprachezeichen; aber die tonreichen Zeichen lassen sich leicht auf wenige Grundzeichen zurückführen, und diesen Kernbestandteil führt die soeben zitierte Neumenliste auf, die sich in mehreren Handschriften seit dem 12. Jhdt. vorfindet und die man als Tabula brevis anderen Listen gegenüberstellen kann[20]). Diese Erweiterungen sind begreiflich: wenn man sich einmal entschlossen hat, die Töne mit »höher« oder »tiefer«, besser mit hinauf oder hinab anzudeuten, so läßt sich diese Kennzeichnung leicht bis ins Endlose fortführen: Hinauf – hinab – hinauf oder: Hinauf – hinab – weiter hinab usw. Die Schrift kann sich hier schneller entwickeln als die Namengebung, und so hat jene Tabula brevis erweitert werden müssen durch gelehrt tuende griechische Namen; eine verwandte italienische Zusammenstellung hat sich erweitert durch Adjektive wie Superba, Urbana, Mellea, Gratuita als Namen[21]) oder durch arabische Wörter (Namen, die anderwärts im Abendland als Tonbezeichnungen auftraten) wie Scembs, Cemar, Asel, Nar usw.[22]) oder

[19]) O. Fleischer a.a.O. I, S. 56; P. Wagner a.a.O. II, S. 18. Dort auch weitere Hinweise auf lateinische Grammatiker.

[20]) Über die Neumenlisten berichtet M. Huglo: Les noms des neumes et leur origine, Études grégor. 1/1954.

[21]) Vgl. P. Wagner, a.a.O. II, S. 106.

[22]) Die arabischen Namen bedeuten Sonne, Mond, Saturn, Feuer. (Vgl. P. Wagner a.a.O. II, S. 105.)

durch Memoriernamen, die an den Akutus anknüpfen (Acu-asta, -pusta, -puvolt, -ampi, -tece usw.). Am vollendetsten ist die deutsche Tabula prolixior, die analytisch in den Neumennamen die Zahl und Richtung der Tonbewegung festhält, so wie heute bei einer chemischen Verbindung unförmliche, aber klare Namen ihre Elemente, ihre Zahl und Anordnung bekanntgeben. Beispiele seien etwa: Pes praepunctis, Porrectus subbipunctis resupinus, Virga cumtripunctis usw. [23]).

Das interessiert aber hier nicht. Wichtig sind bloß die Grundzeichen, bei denen die verschiedenen Listen und auch die Erwähnungen bei den (frühen, für uns hier allein wichtigen) Theoretikern im wesentlichen übereinstimmen. Eine Liste möge dies erläutern:

Prosodiezeichen	Tabula brevis	Italien. Tabellen	Cod. Pal. lat. 235
Akut	Virga	Acutus	Acuta
Gravis	Punctum	Gravis	Punctum
Zirkumflex	Clinis	Circumflexa	Circumflexa
–	Podatus	(Muta)	–
Longa	–	Repercussio longa	Producta
Brevis	–	brevis	Brevis
(Dreitönige	Torculus		
Neumen)	Porrectus		
	Scandicus		
	Salicus		
	(Climacus)		
Spiritus	Oriscus	Inflatilis	
	Pressus		Coagulata (?)
	Epiphonus		
Hyphen	Cephalicus		Liquida
	Ancus	Volubilis	
Apostroph	Strophicus		
Diastole	Quilisma		Tremula
	Climacus (?)		

Diese Grundzeichen umfassen in der Tabula brevis lateinische und griechische Namen – es sind ein-, zwei- und dreitönige Zeichen.

Virgula oder Virga und Punctus, (aufwärts geführter) Strich und Punkt, sind lateinische Bezeichnungen, wie man bei diesen Alltagszeichen nicht anders erwarten kann: sie entsprechen den zwei Akzenten Acutus, Gravis, wobei der waagrechte Strich des Gravis sich zum Punkt reduzieren konnte, zumal in der gregorianischen Schrift, dort, wo kein fremder Einfluß vorliegt, die Dauerzeichen, also Strich und Punkt, fehlen und der Punkt als Zeichen der Gravis verwendet werden kann. Die lateinischen Namen sind im übrigen in der Schreibstube entstanden, nicht in der abstrakten Lehrsprache, wie sich deutlich ergibt.

[23]) Vgl. Huglo a.a.O.

Zu ihnen gesellt sich – mit griechischer Bezeichnung – der 3. Akzent, die Clinis – oder in lateinischer Form die Flexa; beide Namen wieder von der Schriftform[24]) abgeleitet: es ist ein nach unten offener Bogen, der zwei Töne, hoch und tief, bedeutet – wie die Perispomene.

Dann kommt ein anderes zweitöniges Zeichen, der Podatus; er ist das Gegenbild der Clinis, des Circumflexes, und sein 2. Ton liegt nicht tiefer, sondern höher als der erste. Er ist eine Erweiterung der Tonoi, aber doch so selbstverständlich, daß er noch in der griechischen Epoche der Zeichenentwicklung entstanden ist. Der Name ist vom Bild des Schriftzeichens her zu verstehen, also in der Schreibstube entstanden. Die weiteren Zeichen der Tonyoi-Art sind dann dreitönig: Scandicus: Punkt, Punkt, Strich (tief, höher, noch höher), Torculus: tief, hoch, tief, Resupinus: hoch, tief, hoch. Es sind lateinische Namen, und mit Recht, denn dreitönige Zeichen sind nur der Gregorianischen Schrift eigentümlich und anderwärts nicht nachweisbar.

Die metrischen Zeichen fehlten also in der unverfälschten gregorianischen Schrift – was nicht zu verwundern ist, da die Metrik der Worte (ausgenommen in Gallien, wo aber die gregorianische Schrift nicht zu Hause war) auch in der Sprache und besonders in der griechisch-byzantinischen Sprache ihre Bedeutung verloren hatte.

Wir kommen dann zu Zeichen, die vom Spiritus abzuleiten sind, und zwar von der Daseia: Die eckige Schriftform wird in der Daseia-Schrift verwandt, in der eigentlichen Neumenschrift ist die runde Form, wie wir sie in unserer Schulschrift pflegen, zur Anwendung gelangt. Es handelt sich um den Oriscus als Einzelzeichen oder den Pressus[25]) als erweitertes Zeichen. Pressus ist zu verstehen als »nahe bei«, »dicht bei« und bedeutet also eine Tonwiederholung auf der gleichen oder nahezu gleichen Tonhöhe; beim Oriscus handelt es sich also um einen einzelnen, (abschließenden, abgrenzenden) Ton (*ὁρίζω*) der den vorangehenden Ton aufgreift, beim Pressus um eine Tongruppe, die mit einer Wiederholung des vorangehenden Tones beginnt. Die Namengebung Oriscus ist nicht ganz klar; aber die Verwendung der Hauchzeichen für einen zu wiederholenden Ton – natürlich auf gleicher Textsilbe – gegeben. Die Wiederholung bedeutet einen Impuls, den der Hauch versinnbildlicht: *Aspiratio enim est sonus uberius elevatus, cui contraria est prosodia sonus aequaliter flexus* (Fleischer[26]) übersetzt: Der Hauch ist nämlich ein reichlich erhobener Ton; die ihm entgegengesetzte Prosodie ist der

---

[24]) Doch mag der Akzentname »Circumflexa« angeklungen haben.

[25]) Daß beim Pressus der Haken des Oriscus in eine andere Lage gebracht ist – der Ligatur mit dem vorangehenden Zeichen des zu wiederholenden Tones wegen – kann keinen verwundern, der weiß, wie in der jüngeren römischen Kursive und den abgeleiteten Schriften die Buchstaben ihre Lage ändern.

[26]) O. Fleischer a.a.O. I, S. 79.

gleichmäßig fortschreitende Ton ‹die gleichmäßig abgebeugte Tonbewegung›). – Zu beachten aber ist, daß auch hier das einfache Zeichen einen griechischen, das erweiterte Zeichen einen lateinischen Namen besitzt.

Die Verwendung der Pathezeichen ist schwieriger zu belegen, und das ist verständlich: Tonoi, Chronoi, Pneumata bedeuten klare phonetische Angelegenheiten: Höhe, Dauer, Anhauch der Laute. Der Apostroph aber ist ein Trennzeichen – es trennt Worte, oder auch innerhalb eines Wortes die Buchstaben; die Diastole löst Schriftverbindungen auf. Das Hyphen verbindet mehrere Silben zur Einheit. Diese Zeichen betreffen auch die Aussprache, aber sie bezwecken zunächst das richtige Lesen. Es ist also gegeben, daß bei der Entwicklung zum lautlich – musikalischen Zeichen der Sinn sich etwas verschiebt.

Am einfachsten, klarsten ist der Zusammenhang beim Apostrophus und der Apostropha, die einen zurückkehrenden, d. h. wiederholenden Ton bedeutet, und meist als Bistropha oder Tristropha, als doppelter oder dreifacher Ton auftritt. Namen und Hakenform der Zeichen stellen den Zusammenhang sicher (doch können es auch einfache kurze waagrechte Striche oder Punkte sein, was auch von dem nichtmusikalischen Lesezeichen gilt). Der Zusammenhang der Bedeutungen ist nicht so klar, vor allem, weil die der Neume nicht völlig klar ist. Es handelt sich aber wohl um eine stakkatoartige Minderung des ersten Lautes (wobei rein sprachlich diese Minderung sich als Apostroph bis zur Tilgung fortentwickelt hat). Das von den lateinischen Grammatikern[27]) immer wiederholte Beispiel ist der Aeneis-Vers:

Omnipotens genitor, tanton'me crimine dignum Duxisti? (X/618):
tanton' statt *tantone* mit unterdrücktem *(substraktus)* e. Musikalisch wäre die Bedeutung »hier ist ein Ton ausgefallen« natürlich sinnlos. Dem Ausfallen nahe kommt aber eine Art Unterdrückung durch Stakkato oder durch Kürzung der Dauer.

Anders liegt es bei dem Hyphen[28]): Es bedeutet den Vortrag zweier Silben in einem *(cum duo verba quasi in unam pronuntiationem colligimus)*.
Vgl. Vergil, Aeneis IX/47:

Turnus, ut ante volans . . .

Es wird schon in der antiken Musik verwendet, gleichfalls in der Bedeutung, daß zwei Töne zusammengebunden werden sollen, wahrscheinlich so, daß sie zusammen den Wert eines Chronos protos ausmachen, und ist mit den Liqueszentenzeichen zusammenzubringen, dem Epiphonus, dem Ce-

[27]) H. Keil: Grammatici Latini, 1855–74, I, 434, IV 371, 482, VI 193, 274.

[28]) Anders L. Kunz: Herkunft und Bedeutung des Episems. Kirchenmus. Jb 1954, S. 9. Aber die Annahme, daß das Episem eine Dehnung bedeute, läßt sich durch keinen antiken Autor belegen, noch wurde sie bisher vertreten, noch versucht Kunz einen Beweis.

phalicus und dem Ancus. Allen drei Zeichen liegt graphisch der Bogen des Hyphen zugrunde. Beim Epiphonus, dem einfachsten Zeichen, handelt es sich um diesen Bogen allein (oder man müßte annehmen, daß er den Punkt der Gravis in sich aufgenommen habe), beim Cephalicus ist dieser Bogen (als Schleife in der St. Galler Schrift, als Fortführung in der italienischen Schrift) der Virga des Akutus am Kopfe (Cephalicus = am Kopf), hinzugefügt, beim Ancus, dem 'wurmförmigen' Zeichen, ist die Flexa, der Zirkumflex, um einen Bogen erweitert worden. Es handelt sich also bei allen drei Unterarten darum, daß zum Akzentzeichen dieser Bogen hinzutritt. Das Hyphen bedeutet das Zusammenbinden zweier Töne. Zum Unterschiede von der Perispomene, von der Clinis oder dem Podatus handelt es sich wohl genauer um das Anbinden eines Nebentones an den Hauptton: Die gleiche Bedeutung hat die Neume als Zeichen der Liqueszens; sie wird verwendet, wenn ein Doppellaut *eu* oder *au,* oder ein liquider Konsonant *nt* auftritt, d. h. wenn ein Halbvokal – ohne eigene Existenzkraft – einem Hauptton angebunden wird.

Es bleibt die letzte Gruppe der Hypokriseis oder Diastolai. Sie werden als Lesezeichen in der Form eines Hakens geschrieben, jedoch am unteren Ende der Buchstaben, während der Apostrophos höher geschrieben wurde. Sie lösen zusammengeschriebene Buchstaben auf. Ebenso werden die musikalischen Hypokriseis als Haken geformt, aber nicht unverbunden nebeneinandergeschrieben, sondern unter- oder übereinander und verbunden. Entweder aufsteigend zu einer Virga hin als Quilisma oder – in der ältesten Form – absteigend von einer Virga weg als Climacus. Während aber das Apostrophos-Zeichen aus der Trennung eine stakkatoartige Verringerung des ersten Tones zu machen scheint, weisen die Hypokriseis anscheinend auf die Verschleifung hin. Das Quilisma bedeutet ein Wälzen (Quilisma!), eben eine Verschleifung der Stimme über mehrere Stufen hinweg in schnell sich folgenden Anstiegen, so daß die Tonbewegung zwar graphisch in mehrere Bogen, aber nicht tonal in mehrere klar gegliederte Töne zerlegt werden kann. Man möchte annehmen, daß der Climacus ursprünglich dieselbe Bedeutung für den Abstieg gehabt hat, zumal die byzantinische Schrift und Musik eine solche Abwärtsbewegung nicht kennt[29]). Im Westen läßt sie sich in den überlieferten Dokumenten nicht mehr einwandfrei belegen.

Die Musik des Chorals als Aussprache

In welchem Verhältnis stehen also die Neumen zu den Prosodiezeichen? Es lassen sich sämtliche Neumen auf wenige Grundzeichen zurückführen,

[29]) Zur Hyporrhoe und den Hypokriseis vgl. auch die byzant. Musikpaläographie, so O. Fleischer a. a. O., ferner J. Thibaut: Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine. 1907 und die vielfachen Schriften von E. Wellesz, Tillyard und Hoëgg.

diese aber von den Prosodiezeichen ableiten. Ebenso wie umgekehrt die Prosodiezeichen sämtlich nachleben, mit Ausnahme der metrischen Zeichen. Hier gilt aber, daß auch die Prosodie die Metra vernachlässigte und daß die gallikanische Schrift gerade umgekehrt sie aufgriff; darauf wird noch zurückgekommen. Neumen und Prosodie decken sich also vollständig.

Damit bleibt aber kein Platz für die Chironomie – es sei denn, daß die Chironomie nicht in einem eigenen »Schriftsystem« bestand, außer etwa verabredeten Zeichen für große *partes cantilenae:* aber von solchen Neumen hat sich im Westen nichts erhalten[30]); dann hatte sie also nur eine Aufgabe, den Sänger auf seine prosodischen Pflichten aufmerksam zu machen; der Chironom tat eine spitze Bewegung in die Luft, damit der Sängerchor einen Acutus-Ton aus den anderen Tönen herausstechen ließ, oder malte einen Bogen (Hyphen) als Zeichen der Liqueszens, oder malte eine geschlängelte Bewegung als Zeichen des Spiritus, d. h. des Oriscus oder Pressus, für die Tonwiederholung usf. Chironomie und Prosodie stehen also nicht nebeneinander, sondern decken sich. Man könnte also folgern, daß die Prosodie aus der Chironomie erwachsen sei – doch gilt das nicht für die Pathe-Zeichen, die sich ursprünglich nicht an den Aussprechenden, sondern an den Lesenden wenden, die auch nicht über der Schrift stehen, sondern zwischen oder unter den Buchstaben; das gilt auch noch für die Pneumata, die nicht aus der Chironomie abzuleiten sind. Bei diesen zwei Gruppen ist also die Chironomie der nehmende Partner.

Diese restlose Deckung schließt natürlich nicht einen geringen Wandel der Bedeutung aus, ebensowenig die weitere Ausgestaltung zu der Fülle der mittelalterlichen Zeichen, und die Pathezeichen mußten eine neue, wenn auch verwandte Bedeutung annehmen. Aber sie besagt, daß es sich bei allen Zeichen um Aussprache-Zeichen handelt – auch bei den Tonoi; daß diese Musik also nicht als eine »Musik« neben dem Texte verstanden wird, sondern als eine besondere Art, den Text vorzutragen. Musik – das ist eigentlich nur die antike Musik, die Ars musica – das, was der *Musicus* beherrscht, im Gegensatz zum Kantor: Dieser ist Praktiker, und was er singt, ist nach damaliger Anschauung keine *ars,* keine Kunst; ist also Beiwerk des Textes, noch besser: Aussprache des Textes. Auch die Tonoi, die Akzente und Aussprachezeichen: auch die Gestaltung der Tonhöhe ist Aussprache. Die gregorianischen Melodien sind also nicht in unserem Sinne Melodien, vielmehr wurde der Ausdruck *Melodia* nur für die 'Sequenzen'[31]), d. h. für die zunächst textlosen Tonfolgen am Schluß des Alleluia verwendet[32]). Das

[30]) Der Osten kennt allerdings gewisse große »Hypostasen«, die aber vielleicht doch anders verstanden werden müssen.

[31]) *Melodia* = Sequenz (enmelodie) z. B. in Lod. Bibl. Nat. Paris lat. 1087; oder in Notkers Widmungsbrief an Liutward: *melodiae longissimae.*

[32]) Oder für die Tonarten Formeln ohne Wortbedeutung: *Noannoeane* usw.

schließt natürlich nicht aus, daß einzelne Silben oder einzelne Texte sehr tonreich 'ausgesprochen' wurden – das schließt auch keineswegs aus, daß dieser Choral sehr 'kunstreich' 'komponiert' worden ist – aber es bedeutet, daß diese 'Kompositionskunst' nicht als eigene, selbständige Kunst verstanden wurde, sondern als die dem Text zukommende, zugehörige Ausspracheprosodie. Diese Musik – wenn wir das Wort nun doch beibehalten wollen – spricht keine eigene Sprache; sie ist allerdings auch nicht identisch mit dem physikalischen, naturgegebenen Klang der Worte selber, sie ist ihre Aussprache, die Aussprache des Geistigen dieser Worte: des Pneumas oder des Logos dieser Texte. Aber das auszuführen gehört nicht hierher.

Eines ist noch zu erwähnen bei diesem Aussprachesinn der Musik: Einheit dieser nicht selbständigen Musik ist dann nicht der Ton, sondern die Silbe; denn die Silbe wird vorgetragen, der heilige Text, das Wort Gottes [32a]). Und wer also bedenkt, daß es sich um das Wort Gottes handelt, wird begreifen, daß eine 'Komposition', die Schaffung einer Musik mit eigener Sprache neben der Sprache Gottes unmöglich ist für die Väterzeit, d. h. die Zeit, auf die letzthin der Choral zurückgeht. Es wird die Silbe vorgetragen, und in der Tat vergleichen spätere Theoretiker (Guido [33]) vor allem) die Neume mit der Silbe, und wie diese aus Buchstaben besteht, so die Neume aus Tönen. Der Buchstabe ist aber nichts Selbständiges, etwas, das für sich allein Sinn hätte – und so hat also auch der Ton für sich allein keine Bedeutung [34]).

Nunmehr können wir auch eine Aussage wagen über die Voraussetzungen für die Entstehung – wenn auch noch nicht der Neumenschrift, so doch der Neumenzeichen: Die antike 'Musik' – die etwas anderes war als unsere Musik, nämlich eine phonetische Ordnung von textlichen und musikalischen Elementen, weil nämlich Tonhöhe und Tondauer mit den anderen Lauterscheinungen der Wörter eine unlösliche Einheit bildeten – diese antike Musik hatte sich überlebt; an ihre Stelle war der mit Hilfe der Musik ausgesprochene Sinn der Worte getreten. Mit der »Musik« ging die zugehörige Notenschrift zugrunde; vielleicht weil es sich in einer Hinsicht um einen kulturellen Niedergang handelte, noch mehr aber, weil sie den neueren geistigen Bedürfnissen nicht entgegenkam: Die für die Aussprache wichtigen, den logischen oder pneumatischen Sinn des Satzes anzeigenden Tonbewegungen lassen sich nämlich in der antiken Notenschrift nicht sofort erkennen. Die alte Notenschrift setzte also eine Kultur voraus, die zum Tode verurteilt war und zu Cassiodors oder Isidors Zeiten nur mühsam und

[32a]) vgl. dazu auch H. Besseler in: Bericht über den intern. musikw. Kongreß Bamberg 1953, S. 223.

[33]) Guido: Micrologus cap. 15.

[34]) Und so reden wir mit Recht vom Tongruppenhören beim Choral im Gegensatz zum späteren Einzeltonhören, und so beziehen sich die Litterae significativae oder das Episem von St. Gallen zunächst oder oft auf die Tongruppe.

künstlich am Leben erhalten wurde, und sie bot nicht das, was die neue christliche Musik eines geistigen Gottesdienstes verlangte[35]).

Wir schulden aber noch einen Blick der gallikanischen Liturgie und ihrer Schrift, der aquitanischen Neumenschrift (wie oben ausgeführt wurde), die auch auf prosodische Zeichen zurückgeht, aber eine ganz andere Auswahl trifft.

Die Sonderstellung Galliens

Dignum et iustum est nos gratias tibi dicere dignas,
summe deus semperque manens dominator ubique,
et qui cuncta potens propriis animata figuris
artifice sermone facis, quique edita cernens
ante videns rerumque creans per nomina formas
. . . . . .
angelorumque chorus resonant his vocibus hymnum:
quaesumus ut jubeas nunc nos audire canentes
et tibi sint placitae, laudes cum dicimus istas:
Sanctus etc.

Das ist eine erstaunliche Präfation[36]): sie ist hexametrisch. Man möchte eine solche Formung des Gebetes – und zwar des Hochgebetes vor der Wandlung der Messe, nachdem wir gerade aufgefordert wurden, unsere ganze Denkkraft *(corda)* auf Gott zu richten – aber auch anderer Gebete der Messe als abwegig bezeichnen, als ein Vordringen ästhetischen Gestaltens vor den inneren, wesentlichen Sinn der Worte. So ist unsere Anschauung. Die Präfation entstammt der merowingischen Zeit; geschrieben wurde die Handschrift im 7. Jhdt., verfaßt also die Messe vor dieser Zeit[37]). Dieses Zeitalter wird nicht gerade als ein Höhepunkt der Kulturentfaltung betrachtet: zu sehr herrschen noch 'barbarische', primitive, unausgeglichene Kräfte vor. Aber um eine 'ästhetische' Kultur handelt es sich jedenfalls nicht, und was hier an formaler Gestaltung geboten wird, ist nicht barbarischer, sondern antiker Herkunft. Diese Hexameter sind übrigens nicht vereinzelt; sie sind in Zusammenhang zu bringen mit hexametrischen Prozessionshymnen der Karolingerzeit, aber auch bereits denen des Venantius Fortunatus. Denn wenn es heißt: *Vexilla regis prodeunt* oder *Crux benedicta nitet*, so liegt die Annahme, daß der Hymnus auf ein Bild der Wirklichkeit,

---

[35]) Auf diese Weise ist also die von Anglès (2. Internat. Kongreß f. kath. Kirchenmusik 1954. Bericht 1955) gestellte Frage zu beantworten, warum die Notation des Hymnus von Oxyrchynchos nach dem 3. Jhdt. nicht mehr vorkommt und vergessen wird.

[36]) Vgl. Fr. J. Mone: Lat. und griech. Messen aus dem 2.–6. Jhdt. 1850 oder Migne P. L. 138, 863; Analecta hymn. 45a, 81.

[37]) A. Wilmart: L'Age et l'ordre des Messes de Mone, Revue bénéd. 28/1911, 377ff.

d. h. also eine Prozession, Bezug nimmt, auf der Hand; wir dürfen sie also als für die Liturgie verfaßte Texte betrachten. Verse als Kommunionbegleitung bringt uns die St. Galler Tradition der Zeit oder irische Überlieferung. Das antike Metrum ist also in Gallien etwas so Selbstverständliches, daß es sozusagen die gehobene Sprache darstellt [38]). Man darf annehmen, daß es für den damaligen Menschen noch nach antiker Art nicht etwas bedeutet, was zum Text hinzutritt, sondern nur die geordnete Sprache darstellt, im Gegensatz zur Prosa als ungeordneter Sprache. Von dieser Annahme aus, d. h. von dieser überlieferten Wahrung antiker Metrik in der liturgischen Sprache ergibt sich auch, daß sie in der liturgischen Musik der Merowinger eine Rolle spielen konnte.

Das wird bei der so dürftigen Überlieferung dieser Musik im einzelnen schwer nachweisbar sein; greifbar aber wird die Nachwirkung der antiken Metrik in der aquitanischen Neumenschrift – d. h. in jener Schriftart, deren Verbreitung sich auf das christliche Gallien erstreckt und deren Elemente sich in der Schrift des später christianisierten Nordfrankreich (d. h. in der paläofränkischen, Metzer und »Chartreser« Schrift) noch bemerkbar machen – greifbar auch in den Episemen der gregorianischen Schrift in den führenden Abteien Süddeutschlands. Die aquitanische Schrift benutzt die metrischen Zeichen der Antike, den liegenden Strich und den Punkt. Diese starke Hinwendung zur Metrik bringt Gallien in nahe Verwandtschaft zum Ostsyrischen [39]), das gleichfalls die Metrik beachtet. Die Sonderstellung kann nicht verwundern; denn Südfrankreich war auch bis zu den Albigenser Kriegen Heimat der Katharer, des Manichäismus.

Doch möge man das auf sich beruhen lassen. Wesentlich ist die musikalische Sonderstellung Galliens an sich; sie mag auch mit einer starken Beteiligung der Instrumente an der Musik, wohl auch an der kultischen Musik zusammenhängen. Zwar ist uns hierüber – wie überhaupt über die liturgische Musik sozusagen nichts überliefert; aber die Pflege des Instrumentenspiels steht für die aquitanische Welt und das mit ihr zusammenhängende Kloster St. Gallen außer Zweifel. Man höre die Verse [40]):

Stamina psalterii lyrico modulamine texens
Versibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis
Inde senex largam ructat ab ore tubam
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis
Disparibusque tropis fistula dulce sonat
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet
Atque hominum reparant verba canora lyram.

[38]) Vgl. auch E. Jammers: Anfänge der abendländ. Musik 1955, S. 157f.
[39]) Vgl. A. Baumstark: Liturgie comparée ³1953, S. 79.
[40]) Venantius Fortunatus: Ad clerum Parisiacum; Migne, P. L. LXXXVIII, Sp. 103.

Welche Fülle an instrumentalen Klangfarben! Oder man entsinne sich, daß Tuotilo Meister der Chrotta war und auf ihr seine Tropenmelodien erfand[41]).

Die Verwendung der metrischen Zeichen, Strich und Punkt, ist zunächst nur eine musikpaläographische Angelegenheit, und man erlaube, daß einige musikalische Folgerungen angeknüpft werden. Für diese Schrift, die von metrischen Zeichen ausgeht, ist die Frage der Tonhöhe, der Melodik zweitrangig; das versteht sich mit dem Ausgangspunkt, dem metrischen Zeichen. Will aber eine solche Schrift, die nur mit Strichen und Punkten arbeitet, die Melodik anzeigen, so bedarf sie einer besonderen Anstrengung, ich möchte sagen, einer besonderen Erfindung: der Angabe der Tonhöhe durch ein Höherschreiben der Töne auf der Schreibfläche[42]) – oder beim Dirigieren, beim Schreiben in die Luft, eines Höherhebens der Hand.

Auch die Pflege der Musikinstrumente ist zunächst nur eine musikalische Angelegenheit: aber wenn sie auftrat, kann man nicht mehr mit reinem Gewissen von einer Musik nur als Textaussprache reden. Und wenn die Silbe das Element der Gregorianik ist – oder die der Silbe entsprechende Tongruppe, die Neume, das Kernelement der 'Komposition' ist, so muß bei der Instrumentalmusik ein nicht textliches Gebilde rhythmische Einheit werden: Hier wird die Musik rhythmisch selbständig, vom Textrhythmus unabhängig[43]).

Die Datierung

Wann und wie sind nun die Zeichen der Prosodie für die Musik verwendet worden? Über den Zeitpunkt können die Namen der Neumen ein wenig, freilich nur ein wenig Auskunft geben. Es sind – von den allergebräuchlichsten Zeichen des Acutus (Virga) und des Gravis (Punktum) abgesehen, griechische Namen für die ein- bis zweitönigen und die musikalisch nicht zerlegbaren mehrtönigen Zeichen; es sind lateinische für die der Gregorianik eigentümlichen Weiterentwicklungen der Tonoi zu mehrtönigen Zeichen. Es sind weiterhin nicht die Bezeichnungen der Grammatik (diese finden sich nur bei den Theoretikern, die die Artes liberales gelernt haben), sondern die eines Schreibenden, der die Neumen nach dem Schriftbilde bezeichnete. Für die griechischen Namen im Westen kommen nun nur drei Zeitpunkte in Frage: Entweder eine Entstehung in der frühchristlichen

[41]) Im einzelnen wird der Verfasser hierüber vielleicht später anderswo berichten dürfen.

[42]) Und schon die Grammatiker bezeichnen Akut oder Gravis als an- oder absteigende Zeichen. So konnte man später auch zu der Vorstellung von an- und absteigenden Tönen kommen.

[43]) E. Jammers: Interpretationsfragen frühmittelalterlicher Musik, Archiv f. Mw 14/1957, S. 241.

Zeit, eine Entlehnung aus dem byzantinischen Osten, im 6.–8. Jhdt. – aber nicht mehr im 9. Jhdt., da die byzantinischen Notenzeichen dieses Jahrhunderts andere Namen hatten – oder eine Neubildung durch griechischkundige Gelehrte der Karolingerzeit. Die letzte Möglichkeit scheidet aus, da dann unerklärt bleibt, warum die zweitönigen griechisch, die dreitönigen lateinisch benannt wurden, wenn die Namengebung nachträglich erfolgt. Die griechische Namengebung muß vielmehr erfolgt sein, bevor die besonderen lateinischen Zeichen benannt werden mußten – und da scheint mir, als verdiene sogar die erste Möglichkeit den Vorzug vor der zweiten, obwohl das vorderhand nicht exakt bewiesen werden kann[44]).

Daß aber die Neumen mit lateinischen Namen eine wesentliche musikalische Bedeutung hatten, ist selbstverständlich; ein dreitöniges Zeichen meint eine musikalische Aussprache. Aber auch die griechisch benannten Zeichen sind Zeichen für die musikalische Aussprache: das ist klar bei den Pathe, die ihre Lesebedeutung verloren haben, klar auch bei den Pneumata; bei den Tonoi, die die Tonhöhe der Akzente, besser die Richtung der Tonbewegung bei den Akzenten anzeigen – und bei den Chronoizeichen wird es sichtbar dort, wo sie nicht in einer Linie angeordnet werden, wo der Tonort durch Höher- oder Tieferschreiben angezeigt wird.

Die Art und Weise der Verwendung der Zeichen aber ergibt sich aus dem Vortrag der Musik. Zweifellos erfolgte er bei den Chorsängern auswendig; wir können nicht annehmen, daß für sie teuere Pergamentcodices oder Rollen bereitstanden. Andrerseits bedurften die Sänger des schwierigen Responsoriums einer Leitung – einer Chironomie, die nicht bloß den Takt angab, sondern vielmehr für die Beachtung der rechten 'Aussprache' sorgte – für die Tonwiederholungen, An- und Abstiege, für die Liqueszenten, die Verschleifungen, die 'Reperkussionen'. Dazu mußten diese Dinge geübt, Fehler verbessert, Vergessenes neu eingeprägt werden. Das konnte 'an der Tafel' geschehen – ein Beispiel einer solchen Übung für die Praxis bilden die Scholien der Mus. Ench., insbesondere die für die Chromatik mittels einer gezeichneten Pyramide – während bei der Aufführung die Zeichen gewissermaßen in die Luft geschrieben wurden, wo es dem Leiter notwendig erschien.

Die liturgische Tradition und der Wille zur Schrift für die *cantus ignoti*

Damit haben wir in diesen Neumen die materiellen Voraussetzungen der Neumenschrift. Es scheint mir nämlich notwendig, zwischen diesen Schul- und Direktionszeichen und einer Schrift, die einen Gesang, eine Komposi-

[44]) Über diese Frage soll auf dem Münchener Byz. Kongreß d. J. berichtet werden.

tion überliefern, mitteilen will, zu unterscheiden. Damit eine Schrift entsteht, muß nämlich dieser Wille zur Schrift vorliegen, der Wille zur schriftlichen Sicherstellung eines Musikwerkes, so daß es an anderen Orten oder zu anderer Zeit oder von anderen Personen gelesen und wiedergegeben werden kann: Es muß der Glaube an die Schrift vorliegen – daß nämlich die mündliche Überlieferung, die bisher bestand, irren kann, daß aber die Niederschrift 'schwarz auf weiß' etwas Sicheres ist.

Die günstige Voraussetzung zu diesem Glauben kann zunächst eine Erschütterung des Glaubens an die mündliche Überlieferung sein. Solche Erschütterungen mochte es in der karolingischen Zeit wohl gegeben haben. Wenn man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annimmt, daß im gleichen Zeitraum auch die byzantische Notenschrift entstand, so liegt der Gedanke an eine gewisse allgemeine Erschöpfung des Gedächtnisses nahe: die vergangenen Jahrhunderte haben mehr produziert als man bewahren konnte. Oder aber die im Osten vielleicht vorher entstandene Schrift wurde so gepriesen, daß man der Schrift mehr zutraute als dem Gedächtnis. Auch war die Umstellung von der gallikanischen Gewohnheit auf die neue gregorianische eine Belastung des Gedächtnisses, die zu Zweifeln an seiner Kraft führen durfte. Vor allem aber, wenn die eingeführte Gregorianik in zwei 'Dialekten', in zwei verschiedenen Fassungen auftrat, mußte der Zweifel bestehen: Es handelt sich darum, daß die Texte der gregorianischen Liturgie in zwei Melodiefassungen überliefert sind, die stark voneinander abweichen, aber doch miteinander zusammenhängen. Wann die Spaltung eingetreten ist, ist noch Streitfrage. War sie in Rom entstanden, so mußte die Verschiedenheit, sobald beide Fassungen begegneten, verwirren. War die 2. Fassung in Frankreich als Umarbeitung entstanden, so mußte man bei späterer Feststellung der Unterschiede, sobald man die Ursache der Doppelfassung vergaß, gleichfalls einen Irrtum der Überlieferung annehmen. Daß die Umgestaltung selber eine schriftliche Überlieferung voraussetzte, ist dagegen schwer zu beweisen. Konnte das Gedächtnis die Melodie überliefern, so konnte es sie auch für die Umgestaltung zur Verfügung stellen. Je bewußter allerdings die Umformung geschah – und der Verfasser nimmt eine fast politische Ursache der Umgestaltung in Rom an – um so näher liegt, daß der Umwandlungsvorgang die Benutzung der Schrift nahelegte, um so näher, je mehr die Musik nicht mehr rein textbezogen verstanden wurde. Lagen zwei Dialekte in Rom vor, so bedurfte es wohl lebhaft einer Sicherung der Unterschiede – einer Stütze des Gedächtnisses.

Weitere Voraussetzung für die Entstehung der Musikschrift ist aber, daß man gelernt und sich entschlossen hat, die Musik als etwas Selbständiges neben dem Texte zu betrachten, daß sie also etwas anderes sein kann als bloße Aussprache. Diese Selbständigkeit der Musik wird aber sofort sichtbar, wenn der gleiche Text in zwei Arten gesungen wird; dann muß die

'Aussprache' als 'Vertonung' gedeutet werden: eine zweifache Aussprachemöglichkeit (innerhalb der gleichen liturgischen Situation, d. h. bei gleichem Aussagewillen) ist eigentlich nur zu verstehen von einer freien Musik aus. Mehrfache Vertonung des gleichen Textes, etwa des Kyrie, Gloria oder Sanctus bekundet dann deutlich, daß die Musik etwas Selbständiges ist. Aber selbst die im Texte nicht vorgesehene Wiederholung von Worten zugunsten der Musik, wie sie bereits einige Offertorienverse bringen, bezeugen die Autonomie der Musik. Daß Gallien mit seiner doch wohl anzunehmenden Pflege der Instrumentalmusik – die man sich nicht schriftlich überliefert vorzustellen braucht – gleichfalls ein günstiger Boden war, um die 'Selbständigkeit' der Musik zu erkennen, ist gegeben. Hierher gehört auch die Textierung von großen 'Melismen', wie sie durch Sequenzen und Tropen erfolgte, selbst wenn man diese Melismen rein vokal versteht.

In diesem Zusammenhange darf wohl gesagt werden, daß die Vorstellung von der Selbständigkeit und der Eigengesetzlichkeit der Musik diese dann in Wirklichkeit von der Herrschaft des Textes freimacht. Nun wird die Musik tatsächlich autonom. Es gibt Musikstücke, Gesänge – wie manche Tropen – die man nicht mehr als textgeborene (Musik) bezeichnen kann. Es entsteht der 'mittelalterliche Choral' – dem älteren nahe verwandt und doch von ihm unterschieden durch seinen musikalisch-rationalen Aufbau.

Man stellt gern der schriftlich überlieferten Musik die andere als improvisierende Musik gegenüber, nimmt insbesondere beim Choral eine große Freiheit zur Improvisation für die vorschriftliche Zeit an, und man hält es für selbstverständlich, daß nichtschriftliche Musik primitiv ist. Aber die mit der Einführung der Schrift entstehende Musik ist zunächst primitiver als die hochentwickelte Kunst der Melismen-Komponisten. Und der Gegensatz zur schriftlichen Fixierung der Musik ist nicht die Improvisation, sondern die mündliche Tradition. Zu Unrecht glaubte W. Apel[45]) die Tradition bezweifeln zu müssen. Die Tradition ist eine große Kraft, dort, wo die Liturgie noch wesentlich Werk der Gemeinde ist, wo sie wesentlich dazu beiträgt, die Gemeinde durch dieses gemeinsame Werk zu bilden; wo die Tradition die Menschen der Zeit mit ihren Vorfahren, mit den Vätern über die Grenzen von Ort und Zeit hinweg zu einer als Einheit empfundenen Gemeinde zusammenfügt. Hier werden dann Fehler – auch Fehler wider die Musik (d. h. die Textaussprache) – als Sünden gerügt, weil sie die Einheit aufheben. Dieser Wille zur gemeinsamen Form, zur Einstimmigkeit aller, die da *una voces canentes* den Herrn preisen, ist das entscheidende Moment. Natürlich könnte man auch darauf hinweisen, daß die Sänger des Chorals mit keinen anderen Weisen belastet waren, oder daß die Schrift der Tod des

---

[45]) W. Apel: The Central Problem of Gregor. Chant. Am. Journ. Musicol. 1957 S. 118.

Gedächtnisses ist. Hier kommt es aber auf den Glauben an die Tradition an, die die Gemeinde zusammenfügt. Und Voraussetzung für die Schrift ist, daß man sich nicht mehr auf die Patres, die Vorfahren, berufen will, sondern eben auf das schriftlich Fixierte.

Welcher Abfall vom Willen, die Tradition zu wahren, wenn Guido vor dem Papste rühmt[46]), man brauche nicht mehr wie die Blinden Führer, sondern man könne aus sich selbst – *per se sine magistro* – die Gesänge lernen, man könne in wenigen Tagen neue Gesänge lernen!

Und entsprechend handelt es sich bei den meisten der ältesten neumiert überlieferten Gesänge, d. h. der aus dem 9. Jhdt., um einmalig oder erstmalig gesungene Werke.

Wie weit entfernt sich ferner das Kloster St. Gallen, um ein führendes Kloster des 9./10. Jhdts. zu nennen, von der Anonymität der liturgischen Tradition, wenn es in seinen Handschriften die Namen der Verfasser hinzufügt, wenn es gar den Bericht Notkers, wie er zur Sequenzendichtung kam, in diese liturgischen Gebrauchshandschriften aufnahm. Und wieder: wie selbständig, wie wenig traditionell gebunden ist der neue Brauch des mittelalterlichen Chorals, zu dem einen Ordinarium viele Vertonungen zu schaffen!

Die jetzt entstehende Musik hat natürlich eine andere Stellung zum Text, sie verkündet ihn, sie tritt neben ihn; die Musik als Aussprache war nicht mit ihm identisch[47]), aber sie war sein geistiger Teil. Das gleiche gilt in ihrer Art von der Liturgie: Die Liturgie ist nunmehr ein Werk, das vom Priester für die Gemeinde vollbracht wird; diese ist nur Zuschauer[48]). Das aber wird wieder gerade musikalisch sichtbar. Die ursprünglich vom Kantor oder von der Schola oder der Gemeinde gesungenen Gesänge werden vom Priester gebetet, die musikalische Aufführung bleibt daneben bestehen – oder fällt in der sog. Stillmesse weg. Sie steht also wieder daneben; sie ist etwas Eigenes geworden. Natürlich vollzieht sich diese Umwandlung im Laufe mehrer Jahrhunderte – aber auch die Schrift bedarf dieses Zeitraumes, ehe sie die Rolle voll ausführen kann, die ihr nicht vollbewußt, aber doch in entscheidenden Augenblicken zugedacht wurde, Urteiler zu sein darüber, wie ein Gesang auszuführen sei. Das gleiche galt letztlich auch von der Kirche als Organisation, die nunmehr in praxi fast nur durch ihre Priesterschaft vertreten wird, welche als eine Art Obrigkeit den übrigen Gläubigen gegenübersteht.

Es ist interessant, das Aufkommen dieser Vorstellung von der Schrift oder besser noch das Hin und Her zu beachten zwischen den Richtern über die rechte Vortragsweise, die rechte Melodie, wie wir sagen würden. Auf

[46]) Guido: Epistola de ignoto cantu (Gerbert: Scriptores II, S. 43 ff.).
[47]) Wie in der Antike.
[48]) Wenigstens im tatsächlichen Verhalten.

der einen Seite berichtet die Legende, Karl habe bei dem Streit, welche Weise die rechte sei, auf die Quelle, auf Rom verwiesen. Das ist zunächst im alten liturgischen Sinne zu verstehen: Die Gemeinschaft, hier vertreten durch den Bischof oder Papst, der im Namen der Gemeinschaft spricht, entscheidet, wo das Gedächtnis des einzelnen versagt. Aber es ist auch das ferne – örtlich und liturgiegeschichtlich ferne Rom, das befragt wird, und das keinen unmittelbaren, sondern einen schriftlichen Bescheid geben wird. Auf der anderen Seite wird also von den Büchern berichtet, die Rom schickt, zwar noch in Gemeinschaft mit Kantoren, die sie bringen, und die Neumenschrift spricht nur zu lebendigen Kennern der Melodien, aber diese Bücher, wenn wir Adhemars oben erwähntem Berichte folgen, oder doch ihre nächsten Abschriften enthalten bereits die Melodien. Sie zeichnen die Melodie auf, aber von nun an haben die Sänger der Melodien sich nach diesen Aufzeichnungen zu richten, zunächst noch neben den Kantoren, nach Guido aber ohne Kantoren überhaupt zu benötigen. Der Kantor gilt nur, insofern er sich am besten auf die Schrift berufen kann.

So sieht das karolingische Zeitalter die Musik als eine autonome Kunst, es komponiert Musik, die nicht wortgebunden ist, es kennt Musik, die vor dem Texte da ist. Es beginnt ferner, die liturgische Einheit der Gemeinde und die lebendige Tradition aufzulösen. Es beginnen Völker ihre Rolle in der Kirche zu spielen, die noch nicht voll in die Tradition hineingewachsen sind, sondern das Wort Gottes, den Gottesdienst als etwas Herbeigetragenes, als etwas Auferlegtes betrachten, das ihnen in der Schrift begegnet. – Das sind die geistigen Voraussetzungen, dank denen – neben den unmittelbaren Anlässen aus praktischer Not – die materiellen Gegebenheiten der *neumae,* der 'Winke' und 'Winkzeichen', sich schnell zur Schrift zusammenfügen.

Fragt man abschließend nach dem Datum der Schriftentstehung, so ergibt sich aus dem Ausgeführten: Die musikalischen Schriftzeichen an sich haben sich aus und im Zusammenhang mit dem Winkzeichen der Sänger oder Sangesmeister und den Aussprachezeichen der Grammatiker entwickelt. Sie liegen wahrscheinlich schon in frühchristlicher Zeit vor (3./4. Jhdt.) – vor der Entwicklung geschlossener Liturgieprovinzen –, aber sie sind nur Direktions- und Unterrichtsmittel, noch nicht Zeichen einer von der klingenden Musik getrennten schriftlichen Tradierung. Ein festes Datum läßt sich weder ermitteln noch würde es der allmählichen Entwicklung entsprechen. Die Ausbildung der eigentlichen Schrift aus diesen Neumen als ihrer materiellen Voraussetzung erfolgt im Zusammenhang mit der Loslösung der Musik als selbständiger Kunst vom Texte, und diese Loslösung – ein großer geistiger Prozeß – läßt sich nicht auf einen einzigen Akt zurückführen; sie vollzieht sich allmählich – und so wird auch die Schrift nach und nach entstanden sein. Die Kunst der großen Melismatik, so wie

sie etwa im 5./6. Jhdt. fest in der Liturgie verankert war, darf man m. E. noch nicht als die 1. Stufe der Loslösung betrachten. Anders steht es schon mit der Entstehung zweier »Dialekte«, zweier Arten der Gregorianik (7. Jhdt.?). Vielleicht schon ihre Entstehung, noch mehr ihre Konservierung legen eine schriftliche Fixierung als Hilfsmittel oder Stütze nahe. Die Verpflanzung der Gregorianik ins Frankenreich, möglicherweise mit Hilfe einer schriftlichen Fixierung als Hilfsmittel für den Unterricht (8./9. Jhdt.), d. h. der Umstand, daß die neue 'Gemeinde' den Choral als etwas Überbrachtes, Anvertrautes und Verpflichtendes, aber nicht mit ihr Gewachsenes verstand, schafft dann die Auffassung des Chorals als einer selbständigen musikalischen Kunst, und damit den Willen, diese Kunst durch Schrift sicherzustellen (9. Jhdt.), wie sie sich aus den Neumen, vielleicht aber bereits der schriftlichen Fixierung ergab, ja, eine neue Art Musikkunst durch die der Aufführung vorangehende Schrift zu schaffen (um 1000). Das ist also eine allmähliche Entwicklung: vom Hilfszeichen der Aussprache der Wörter bis zur Schrift, nach der eine noch »unbekannte Musik« aufgeführt werden kann.

All diese Daten aber bedürfen einer gewissen Korrektur anhand der Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Musik und Notenschrift, die aber mit den gleichen Problemen zu tun hatten, seit den Kämpfen verschiedener Liturgien miteinander und der Missionierung fremder und literaturloser Völker.

Auf der anderen Seite, das sei abschließend gesagt, braucht es noch manche Jahrhunderte, bis die Notenschrift Allgemeingut wird und die Musik allenthalben eine volle Selbständigkeit erringt. Das gilt besonders für die ritterliche Dichtung: Ihre Weisen sind gewiß meist »neue Weisen«, *cantus ignoti,* aber sie enthalten viel traditionelles Gut, und die ritterliche Dichtung bedarf wie der Choral von ihrem Wesen her des musikalischen Vortrages, der 'musikalischen Aussprache': 'Spruch' und 'Epos' sind eng verwandt mit dem liturgischen Rezitativ, und der Rhythmus des 'Liedes', mehr oder minder also der 'modale' Rhythmus[49]), bekundet die Herrschaft der Silbe in rhythmischer Hinsicht, zu vergleichen mit der Rolle der Silbe im Choral[50]). Das macht es verständlich, daß die musikalische Aufzeichnung lange unterbleiben kann.

[49]) Einschließlich eines 'geraden Taktes'.

[50]) Das mag aber an anderem Orte untersucht werden.

Das Kierkegaardbild in der neueren Forschung und Deutung (1945–1957).

Von Michael Theunissen (Freiburg i. Br.)

Wenn wir unseren Bericht über die neuere Kierkegaardforschung und -deutung auf die seit Kriegsende erschienene Literatur beschränken, so sind es vor allem zwei Umstände, welche die Willkür, die einer zeitlichen Abgrenzung fast immer anhaftet, mildern. Einmal wird dadurch dem kundigen Leser der Vergleich des »Neuen« mit dem »Alten« erleichtert, mit jener ersten Rezeptionsbewegung nämlich, die in ähnlicher und doch wieder grundverschiedener Lage nach 1918 stattfand. Zum andern wurden nach dem deutschen Zusammenbruch die ersten Zeichen einer internationalen Zusammenarbeit sichtbar, die im Kierkegaard-Gedenkjahr 1955 ihren Höhepunkt erreichte[1]). Die Fülle der Beiträge, die zwischen 1945 und 1957 nicht zuletzt im Blick auf das Zentenarium veröffentlicht wurden, zwingt den Berichterstatter zu einer Auswahl, die selbst wieder einer keineswegs verbindlichen Deutung entspringt. Zur Ergänzung sei verwiesen auf die beiden Bücher von A. Kabell[2]) und A. Henriksen[3]), in denen die Geschichte des skandinavischen Kierkegaardstudiums bis in die neuere Zeit hinein verfolgt wird. Bietet Kabell besonders aus den Anfängen vielfältiges Material, so hat die in englischer Sprache vorliegende Abhandlung von Henriksen den Vorzug größerer Übersichtlichkeit und adäquaterer Kritik, die stets an der Aufgabe bemessen wird, die der jeweilige Autor sich selber gestellt hat. Ausführliche Inhaltsangaben einiger dänischer Schriften, die in den von uns abgesteckten Zeitraum fallen, finden sich im Sammelreferat von B. Delfgaauw[4]). Hingewiesen sei auch auf die informativen Aufsätze, in denen N. Thulstrup[5]) das metho-

[1]) Über den internationalen Kongreß für Kierkegaardforschung, der vom 10. bis 17. August 1955 in Kopenhagen stattfand, vgl.: Kierkegaardiana II. Kopenhagen: Munksgaard 1957 (93 S.), S. 86 f.; Pierre Mesnard, Spigolame filosofico al Congresso kierkegaardiano di Copenaghen, in: Studi Kierkegaardiani. Con un inedito di Soeren Kierkegaard. A cura di Cornelio Fabro. Brescia: Morcelliana 1957 (433 S.; L. 2500), S. 267–282. – Beiträge skandinavischer, deutscher, angelsächsischer, französischer, italienischer und japanischer Autoren in: Symposion Kierkegaardianum. Orbis Litterarum X, 1–2. Kopenhagen: Munksgaard 1955. 318 S. Vgl. ferner: Theology Today XII, 3 (Okt. 1955); La Table Ronde, 95 (Nov. 1955).

[2]) Aage Kabell, Kierkegaardstudiet i Norden. Kopenhagen: Hagerup 1948. 329 S.

[3]) Aage Henriksen, Methods and results of Kierkegaard studies in Scandinavia. Kopenhagen: Munksgaard 1951. 160 S. dkr 19,–.

[4]) Bernard Delfgaauw, De Kierkegaard-studie in Scandinavie. Tijdschrift voor Philosophie XVII, 3 (Sept. 1955), S. 523–530; XVII, 4 (Dez. 1955), S. 699–710; XVIII, 1 (März 1956), S. 121–129.

[5]) Niels Thulstrup, dem Sekretär der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft, sei an dieser Stelle gedankt für seine wertvollen Literaturhinweise, die er dem Referenten freundlicherweise gegeben hat. Seinen Dank möchte der Referent auch den Angestellten der Freiburger Universitätsbibliothek für ihre bereitwillige Hilfe aussprechen.

dische Problem der Kierkegaardforschung[6]) sowie deren neuere Entwicklung inner- und außerhalb Skandinaviens[7]) kritisch beleuchtet. Thulstrup hat auch mitgewirkt bei der Ausarbeitung einer von E. Ortmann Nielsen zusammengestellten und Ende 1950 abgeschlossenen Bibliographie[8]). Hauptsächlich in- und ausländische Ausgaben, selbständig erschienene Sekundärliteratur, die skandinavischen Zeitschriftenaufsätze der wichtigsten Jahre und dänische Zeitungsartikel aus den Jahren 1940–1949 sind darin aus dem Bestand der dänischen Bibliotheken verzeichnet.

I. Ausgaben

Während die von 1901 bis 1906 erstmals erschienenen 'Samlede Værker' zwischen 1920 und 1936 bereits in zweiter Auflage herausgekommen sind, konnte der letzte der zwanzig Bände, die Kierkegaards »Papiere« – Tagebuchaufzeichnungen (A), Entwürfe (B) und Lektüre-Notizen (C) – enthalten, wegen der Auswirkungen der deutschen Besatzungszeit erst 1948, zehn Jahre nach dem Bekanntwerden des vorletzten Bandes, ediert werden[9]). Die in ihm abgedruckten B-Manuskripte von 1854/55 gewähren einen erschütternden Einblick in die angespannte »Reflexionsarbeit« der kämpferischen Schlußphase. Einen ganz anderen Eindruck von der persönlichen Eigenart des schillernden Dialektikers bekommt man beim Lesen der von N. Thulstrup im Auftrag der Kierkegaard-Gesellschaft herausgegebenen Briefe[10]). Vor allem Kierkegaards Zeilen an seine Nichten und Neffen bekunden die liebevolle, wenn auch zuweilen etwas herablassende Heiterkeit eines in der Tiefe »sympathetischen« Geistes. Nicht weniger aufschlußreich ist unter den hier gesammelten, zu einem Drittel vorher ungedruckten Briefen von und an Kierkegaard dessen Korrespondenz mit Rasmus Nielsen. Außer der Briefsammlung umfaßt der wertvolle Textband aus Kierkegaards Feder stammende Dedikationen und die wichtigsten Akten vom Taufschein bis zum Testament. Alle drei Gruppen sind, soweit das möglich war, in sich chronologisch geordnet und mustergültig kommentiert, jeweils mit Angabe der Fundstelle des Manuskripts sowie gegebenenfalls des Erstdrucks eines Briefes und mit sorgfältig belegten Auskünften über Einzelheiten des Textes und Daten nicht allgemein bekannter Empfänger oder Absender. Nachdem die Herausgabe der Werke und Papiere abgeschlossen war, wurde mit dieser Publikation der letzte Schritt zur Veröffentlichung alles heute zugänglichen auf Kierkegaard bezüglichen Materials getan. Die nach Vollendung solcher Arbeit verbleibende Aufgabe, nun einzelne Schriften genauer als in den Gesamtausgaben zu erläutern, hat

[6]) Niels Thulstrup, Problemkomplekset Kierkegaard. Det danske Magasin III, 6 (1955), S. 369–380; vgl. Symposion Kierkegaardianum, S. 280-318.

[7]) Niels Thulstrup, Theological and philosophical Kierkegaardian Studies in Scandinavia, 1945–1953. Theology Today XII, 3 (Okt. 1955), S. 297–311; ders., Kierkegaardstudiet i Skandinavien 1945–1952, en kritisk oversigt. Edda 1954, S. 79–96, 97–122; ders., Studiet af Kierkegaard udenfor Skandinavien. En kritisk skitse. 1945–1952. Dansk teologisk Tidsskrift XVI, 2 (1953), S. 65–80.

[8]) Søren Kierkegaard. Bidrag til en bibliografi. Udarbejdet af Edith Ortmann Nielsen, under medvirken af Niels Thulstrup. Kopenhagen: Munksgaard 1951. 96 S. dkr 8,50. Eine weniger ausführliche Bibliographie: Régis Jolivet, Kierkegaard. Bern: Francke 1948 (Bibliographische Einführungen in das Studium der Philosophie, hrsg. v. I. M. Bochenski, 4). 32 S. 2, 80 sfr.

[9]) Søren Kierkegaards Papirer. Udgivne af P. A. Heiberg, V. Kuhr og E. Torsting. Bd.: XI, 3. Kopenhagen: Gyldendal 1948. dkr 15,–.

[10]) Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard. Udgivne paa foranledning af Søren Kierkegaard Selskabet ved Niels Thulstrup. Bd. I: Tekst. Bd. II: Kommentar og Personregister. Kopenhagen: Munksgaard 1953/54. 344 + 139 S. dkr 68,–.

N. Thulstrup zu erfüllen begonnen. Einleitung und Kommentar seiner 'Philosophischen Brocken' haben für die internationale Kierkegaardforschung paradigmatischen Wert[11]). Sie füllen gegenüber den 106 Seiten Text zusammen etwa 140 Seiten, ohne daß man je das Gefühl hätte, mit unnötigem Ballast beschwert zu werden. In klaren und knappen Zügen entwirft Thulstrup zunächst die geistesgeschichtliche Situation, um dann den Leser mit Kierkegaards religionsphilosophischen Studien, der inneren Struktur der 'Brocken' und dem Pseudonymitätsproblem vertraut zu machen. Das Hauptgewicht des Kommentars liegt auf dem Nachweis der Zitate und Anspielungen, auf der Angabe der von Kierkegaard benutzten Quellen und der Klärung der Beziehungen zum deutschen Idealismus. Von gleich hohem Rang wie diese Einzelausgabe ist die ebenfalls mit Einleitungen und Texterläuterungen versehene Werkauswahl, an der – wenn man W. Lowrie[12]) glauben darf – neben dem offiziellen Herausgeber F. J. Billeskov Jansen abermals Thulstrup wesentlich beteiligt ist[13]). Innerhalb der drei Gruppen, in denen Kierkegaard sich erst als Dichter und Kunstkritiker, darauf als Philosoph und Theologe und schließlich als erbaulicher Seelsorger, Kirchenstürmer und Autobiograph vorstellt, tritt der konsequent aufgeführte Gedankenbau der ineinander verzahnten Schriften vielleicht noch plastischer hervor als in einer Gesamtausgabe. Nach dem Modell der dänischen Auswahl hat Billeskov Jansen die schwedische geformt, die ungefähr auf die Hälfte des Umfangs reduziert ist, im übrigen aber bei gleicher Gruppeneinteilung denselben Prinzipien folgt[14]). Auch hier will der Herausgeber die ursprüngliche Ganzheit dadurch hervorkommen lassen, daß er den Kern sowohl der »Verfasserschaft« wie der einzelnen Schriften herausschält. Dagegen geht es P. Lønning darum, durch kleine Proben aus den verschiedenartigsten Produkten dem norwegischen Leser die verwirrende Mannigfaltigkeit des Kierkegaardschen Schaffens vor Augen zu führen und so in ihm statt harmonischer Befriedigung jene Unruhe zu wecken, in die Kierkegaard den Einzelnen versetzen wollte[15]).

Wir müssen es uns versagen, die englischen, amerikanischen, holländischen, französischen, italienischen, spanischen und japanischen Übersetzungen einzeln aufzuzählen. Nur die erstaunliche Tatsache, daß Italien und jetzt auch Frankreich dank der Initiative des Pater C. Fabro[16]) und der Tätigkeit von K. Ferlov und J.-J. Gateau[17]) Tagebuchselektionen besitzen, die die bisherigen deutschen an

[11]) Søren Kierkegaard, Philosophiske Smuler. Udgivet med indledning og kommentar af Niels Thulstrup. Kopenhagen: Munksgaard 1955. XLIV + 216 S. dkr 23,–.

[12]) Walter Lowrie, Translators and interpreters of S. K. Theology Today XII, 3 (Okt. 1955), S. 312–327.

[13]) Søren Kierkegaard, Vaerker i Udvalg. Med indledninger og tekstforklaringer ved F. J. Billeskov Jansen. Kopenhagen: Gyldendal 1950. Bd. I: Digteren og Kunstkritikeren. XXIV + 428 S. Bd. II: Filosoffen og Teologen. 337 S. Bd. III: Prædikanten, Kirkestormeren og Autobiografen. 336 S. Bd. IV: Indledninger og Tekstforklaringer. 238 S. dkr 60,–.

[14]) Sören Kierkegaard, Skrifter i Urval. Med inledningar och textförklaringar av F. J. Billeskov Jansen. Översättning av Stig Ahlgren och Nils Kjellström. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1954–57. Bd. I: De stora diktverken. 392 S. skr 22, 50. Bd. II: Filosofi och teologi, uppbyggelse och polemik. 425 S. skr 27, 50.

[15]) Søren Kierkegaard. Et utvalg ved Per Lønning. Oslo: Land og Kirke 1955. 186 S. nkr 6,–.

[16]) Soeren Kierkegaard, Diario. Introduzione, traduzione, note e indici di Cornelio Fabro.Brescia: Morcelliana 1948–52. Bd. I: CXL + 450 S. L. 1800. Bd. II: XXIV + 628 S. L. 2500. Bd. III: XX + 568 S. L. 2500.

[17]) Sören Kierkegaard, Journal (Extraits). Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau. Bisher: Bd. II (1846–49). 405 S. 750 ffrs; Bd. III (1849–50). 422 S. 850 ffrs; Bd. IV (1850–53). 480 S. 990 ffrs. Paris: Gallimard 1954–57.

Umfang bei weitem übertreffen, mag zur Ermunterung hiesiger Verleger vermerkt werden. In Deutschland selbst richtet sich das Hauptinteresse naturgemäß auf die beiden großen Unternehmen des Eugen Diederichs und des Jakob Hegner Verlags. Bei Diederichs sind seit 1950 etwa zwei Drittel der auf 24 einzeln käufliche Bände berechneten Gesamtausgabe erschienen[18]). Außer der im ersten Teil vorliegenden 'Nachschrift', die H. M. Junghans übersetzt und kommentiert hat, konnten bis jetzt noch alle Bände von E. Hirsch besorgt werden. Etwas weniger rasch ist die Erscheinensfolge der Hegnerschen Jubiläumsausgabe, die W. Rest und H. Diem unter Mitwirkung der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft veranstalten. 1951 kam hier der erste Band der Philosophisch-Theologischen Schriften heraus, mit der von H. Winkler verdeutschten 'Einübung', den von W. Rest übertragenen ethisch-religiösen Kurzabhandlungen und dem 'Buch Adler', das man in der alten Übersetzung von Th. Haecker aufgenommen hat[19]). Fünf Jahre später folgte ein ebenso umfangreicher Sammelband, der die 'Krankheit zum Tode', 'Furcht und Zittern', die 'Wiederholung' und den 'Begriff der Angst' enthält, die mittleren Schriften in der Übersetzung von G. Jungbluth, die erste in der von W. Rest und die letzte in der von Rosemarie Løgstrup.[20]) Beiden ebenfalls gesondert beziehbaren Bänden ist neben den Einleitungen von Rest (zum ersten Band) und Diem (zum zweiten Band) ein fortlaufender Kommentar von N. Thulstrup beigegeben. Dieser Kommentar ist im ganzen wohl ein wenig ausführlicher als die Anmerkungen von Hirsch, die sich sehr oft auf Übersetzungsprobleme beziehen. Vor allem entdeckt Thulstrup mehr Anspielungen auf stilistisch angedeutete oder zart variierte Bibelstellen. Obwohl auch Thulstrup eine sichere Kenntnis aller Texte verrät, in denen bestimmte Aussagen vorgebildet sind oder wiederkehren, überblickt freilich der durch seine 'Kierkegaard-Studien'[21]) geschulte Hirsch noch müheloser die problematische Koordination der Werkteile. Der Gleichwertigkeit der Anmerkungen entspricht die Gleichwertigkeit der Ausstattung, an der hier wie dort nichts gespart ist.

Umstrittener ist die Güte der Übersetzungen, die teils sehr gelobt, teils schwer getadelt wurden. Einseitig ist Liselotte Richters restlose Verwerfung der ersten von Hirsch bearbeiteten Bände, und zwar nicht nur der Übersetzung, sondern auch des wissenschaftlichen Apparats[22]). Immerhin ist der Vorwurf »extremer Verdeutschungssucht« und altertümelnder, übertrieben danisierender Manieren berechtigt. Der Gewinn an Lesbarkeit, den Hirschs Sprachpurismus einbringt, wird jedenfalls dort zunichte gemacht, wo die bisweilen sogar sinnentstellende Ein-

[18]) Abt. 1: Entweder/Oder I (DM 22,–); Abt. 2: Entweder/Oder II (DM 22,–); Abt. 4: Furcht und Zittern (DM 8,80); Abt. 5/6: Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843 (DM 12,50); Abt. 7/9: Erbauliche Reden 1843/1844 (DM 13, 80); Abt. 10: Philosophische Brocken (DM 11,50); Abt. 11/12: Der Begriff Angst. Vorworte (DM 13,80); Abt. 13/14: Vier erbauliche Reden 1844. Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten 1845 (DM 12,80); Abt. 15: Stadien auf des Lebens Weg (DM 26,50); Abt. 16: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift (DM 20,–); Abt. 17: Eine literarische Anzeige (DM 12,60); Abt. 24/25: Die Krankheit zum Tode (DM 12,80); Abt. 26: Einübung im Christentum (DM 14,50); Abt. 27/29: Erbauliche Reden 1850/51. Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen. Urteilt selbst (DM 13,80); Abt. 33: Die Schriften über sich selbst (DM 10,50).

[19]) Sören Kierkegaard, Einübung im Christentum und Anderes. Köln u. Olten: Hegner 1951. 733 S. DM 28,–.

[20]) Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode und Anderes. Köln u. Olten: Hegner 1956. 767 S. DM 32,–. Ein weiterer, wiederum von Thulstrup kommentierter Band mit den 'Philosophischen Brocken' und der 'Nachschrift' erscheint im Herbst 1958.

[21]) Emanuel Hirsch, Kierkegaard-Studien. Gütersloh: Bertelsmann 1930–33. Bd. I: XII + 128, 318 S. Bd. II: IX + 156, 359 S.

[22]) Liselotte Richter, Konstruktives und Destruktives in der neuesten Kierkegaard-Forschung. Theologische Literaturzeitung LXXVII, 3 (1952), Sp. 141–148.

deutschung die terminologische Substanz angreift. Schlimmer ist, daß Hirschs antiquierte Ausdrucksweise dem Original jene feierliche, aber nichtssagende Note gibt, von der Kierkegaard sich im Vorwort zur 'Krankheit' ausdrücklich distanziert. Wenn der bürgerlich solide Gerichtsrat sich mit dem höchst alltäglichen »som« begnügt, so ist der sakrale Ton von »sintemal« fehl am Platze. Falsch ist auch meist der feierliche Eindruck, den die allzu sklavische Nachbildung des dänischen Wort- und Satzgefüges hervorruft, z. B. die Vorsetzung des abhängigen Genitivs vor das leitende Substantiv, im Dänischen eine grammatische Notwendigkeit, im Deutschen aber so außergewöhnlich und vornehm, daß zumindest die pseudonymen Kritiker sonntäglicher Wohlredenheit kaum auf ihre Kosten kommen. Bei der Lektüre einer so scharfen Rezension wie der von W. Boehlich[23]) muß man sich indessen vergegenwärtigen, daß über die Qualität einer Kierkegaard-Übersetzung letztlich nur das Ganze des Entwurfs entscheidet. Vom Ganzen her geben sich aber viele Verschrobenheiten Hirschs als die Schatten eines Lichtes zu erkennen, das zugleich weite Striche der Kierkegaardschen Geisteslandschaft erhellt, als das partielle Mißlingen des an sich positiven Versuchs, die Sprache eines im Worte lebenden Denkers denkend, d. h. deutend, ernst zu nehmen. Daß Hirsch sich in die Denkbewegungen der Kierkegaardschen Sprache einzufühlen vermag, bezeugt die sichere Imitation des Sprachflusses der erbaulichen Reden, in deren Rhythmus Hirsch sich mit großer Meisterschaft einschwingt. Demgegenüber wirkt die Übertragung der 'Nachschrift' schwerfälliger, wenn es auch zu begrüßen ist, daß Junghans, der in den Anmerkungen ausgiebiger von modernen dänischen Kommentaren Gebrauch macht, den Ausrottungsfeldzug gegen Fremdwörter abgebrochen hat.

Überlegen ist Hirschs Verfahren, die grammatischen Unebenheiten, die eine unbedingte Wörtlichkeit mit sich bringt, für die Erfassung des vollen Gedankengehalts in Kauf zu nehmen, gegenüber der Art, in der Rest vor der Aufgabe, den ganzen Gedanken adäquat auszudrücken, durch Hinzufügungen oder Auslassungen resigniert und eben damit das sachliche Problem verfälscht. Von dem »menschlichen Geist«, der sich nicht bewußt sein soll, ein Selbst zu haben, ist im dänischen Original des Anfangs der 'Krankheit' überhaupt nicht die Rede und kann gar nicht die Rede sein, weil kurz darauf gesagt wird, Geist sei das Selbst, das er also nicht »haben« kann. Daß Hirsch das dänische »Det er saa langt som muligt fra« einfach in »Es ist so weit wie möglich davon« umsetzt, ist grammatisch unbefriedigend; doch wenn Rest einmal »Es ist weit entfernt davon« und dann »Es ist völlig unmöglich« sagt, so macht er sich's an beiden Stellen zu leicht. Der Mangel an Sinn für die Eigengesetzlichkeit der Sprache Kierkegaards ist bei Rest auch schuld an der Zerstörung der gerade für die 'Krankheit' so charakteristischen Monotonie, in der Kierkegaard die Kreisbewegung des Denkens durch Wiederholungen desselben Wortes versinnbildlicht. Nach Kierkegaard ist die Krankheit zum Tode die, »bei der das Letzte der Tod und der Tod das Letzte ist«, aber nicht wie für Rest eine, »bei der das Ende der Tod ist, deren Tod das letzte ist«. Wer auf solche Weise der Dialektik die Spitze abbricht, entkleidet Kierkegaards Geist seiner wesentlichen Leiblichkeit. Günther Jungbluth ist gewandter als Hirsch, wo er statt wörtlicher Wiedergabe einer Redeweise einen sinnidentischen, gleich schlagenden deutschen Ausdruck wählt. Dankbar darf man ihm natürlich auch dafür sein, daß er Hirschs »Belegstück« wieder ein Exemplar und den »Durchgangspunkt« nach guter Kierkegaardscher Tradition ein Stadium sein läßt. Doch bleibt auch Jungbluth hinter Hirsch in der Rhythmik längerer Perioden

[23]) Walter Boehlich, Kierkegaard als Verführer. Merkur VII, 11 (1953), S. 1075–1088.

zurück. So lesen wir bei ihm: »Ich kann den großen Trampolinsprung machen, womit ich in die Unendlichkeit übergehe; mein Rücken ist wie der eines Seiltänzers, in meiner Kindheit verrenkt; deshalb fällt es mir leicht; ich kann im Dasein eins, zwei, drei auf dem Kopf gehen, aber das nächste vermag ich nicht; denn das Wunderbare kann ich nicht vollbringen; sondern mich nur dadurch in Erstaunen setzen lassen« (Furcht und Zittern, ed. Rest, S. 213). Jeder weiß, daß der Seiltänzer, überhaupt der Tänzer Kierkegaards beliebteste Metapher für die »Bewegungen« des Geistes ist; und ebenso weiß man, daß es Kierkegaard um die »Form-Reduplikation des Inhalts« geht, also darum, in einem Satz, der vom Seiltänzer spricht, dessen Bewegungen rhythmisch zu reproduzieren. Dabei kommt aber alles auf die Eleganz des Schlusses an, der so kurz sein muß wie das Zum-Stehen-Kommen des guten Artisten. Statt »sondern mich nur dadurch in Erstaunen setzen lassen« steht deshalb im Dänischen: »men kun forbauses ved«, was Hirsch präzise übersetzt: »sondern bloß drüber staunen«. Im Blick auf die Konkordanz von Kürze und denkerischer Schlagkraft ist es auch nicht gleichgültig, ob es wie bei Rosemarie Lögstrup in der Gefolgschaft Schrempfs 'Der Begriff der Angst' heißt oder ob man mit Hirsch Kierkegaards eigenem Sprachgebrauch folgt und 'Der Begriff Angst' betitelt, zumal Kierkegaard (anläßlich des Ernstbegriffs) sich über die Gründe der knapperen Schreibweise ausgesprochen hat. In alledem zeigt sich, daß bereits eine Übersetzung Kierkegaards im höchsten Maße nachvollziehende Interpretation ist – eine Einsicht übrigens, auf die sich auch Liselotte Richter zurückgezogen hat, nachdem der dänische Germanist W. Wolf nachgewiesen hatte, daß ihr eigener Übersetzungsversuch ebenso grobe Fehler enthält wie derjenige Hirschs[24]).

Auf deutsche Einzelausgaben von Schriften, die bereits in einer der beiden oder in beiden Gesamtausgaben erschienen sind, kann an dieser Stelle nicht hingewiesen werden. Aufmerksam gemacht sei nur auf einige Bändchen mit sonst unzugänglichen Reden, vor allem auf die von W. Kütemeyer besorgte Auswahl der Kleinen Vandenhoeck-Reihe[25]) und auf den von R. Dollinger übersetzten ersten Teil der Rede 'Was wir lernen von den Lilien . . .'[26]). Auch die übrigen Redensammlungen Dollingers in der Furche-Bücherei[27]) und im Freimund-Verlag[28]) lassen den Leser, der angesichts der pseudonymen Verwirrung um einen Kierkegaard von innen bittet, tief in das Herz des Dänen blicken. Ein echter Forschungsbeitrag ist die Briefauswahl von E. Hirsch[29]). Obwohl Hirsch sich auf Thulstrups Edition stützt, deren Nummerierung angegeben wird, vermitteln die Einleitungen und Anmerkungen, von denen hier jeder Brief umrahmt ist, wichtige Auskünfte, nach denen man in der dänischen Ausgabe vergeblich sucht. Hirschs originellste Leistung aber ist die Neudatierung vieler Briefe, besonders

---

[24]) Werner Wolf, Zur Übersetzung Kierkegaards. Theologische Literaturzeitung LXXVIII, 7 (1953), Sp. 443–446; Liselotte Richter, Schlußwort. Ebd., Sp. 446–448.

[25]) Sören Kierkegaard, Christliche Reden. Übers. u. mit einem Nachwort hrsg. v. Wilhelm Kütemeyer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1955. Kleine Vandenhoeck-Reihe 16. 102 S. DM 2,40.

[26]) Sören Kierkegaard, Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln unter dem Himmel. Hamburg: Furche 1956 (21.–25. Tsd.) Furche-Bücherei Nr. 6. 45 S. DM 2,–.

[27]) Bes.: Sören Kierkegaard, Gott ist größer als unser Herz. Vier Beichtreden. Hamburg: Furche 2. Aufl. 1956. Furche-Bücherei Nr. 97. 45 S. DM 2,–.

[28]) Sören Kierkegaard, Die Liebe deckt auch der Sünden Menge. Neuendettelsau: Freimund 1955. 72 S. DM 2,80.

[29]) Sören Kierkegaard, Briefe. Ausgewählt, neugeordnet u. übersetzt v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Diederichs 1955 (Ges. Werke, 35. Abt.). 279 S. DM 14,80.

die chronologische Ordnung der Brautbriefe, die vollständig abgedruckt sind. Selektionsprinzip ist weder die Neuheit noch die Vollständigkeit der persönlichen Aspekte, sondern einzig die Bedeutsamkeit für die Erhellung von Kierkegaards Lebensgeschichte. Deshalb fällt es Hirsch offenbar nicht allzu schwer, aus Anstand auf die Wiedergabe der von Thulstrup entdeckten Briefe zu verzichten, deren Reiz ja doch zumeist weniger im biographischen Gewicht als vielmehr in der liebenswürdigen Belanglosigkeit des Privaten liegt. Da es W. Boehlich in Hegners Briefauswahl[30]) gerade auf das bisher Unbekannte und auf die möglichst vielseitige Beleuchtung von Kierkegaards persönlicher, in den verschiedenen Korrespondenzen je anders offenbarter Eigenart ankommt, greift er auch zu den von Thulstrup erstmals edierten Briefen. Doch wiegt die Bekanntschaft damit nicht die Fülle des von Hirsch Gebotenen auf, zumal unter den 38 Briefen, die Boehlich bringt, außer den 7 Entdeckungen Thulstrups sich nur 2 befinden, die in der 134 Nummern enthaltenden Ausgabe Hirschs fehlen. Ein schöneres Geschenk hat der Hegner-Verlag dem Kierkegaardfreund mit der von W. Rest feinsinnig eingeleiteten und durch die Rede vom rechten Beter abgeschlossenen Sammlung der Gebete Kierkegaards gemacht[31]). Ebenso wertvoll ist Friedrich Hansen-Löves Zusammenstellung der Tagebuchbemerkungen zu einzelnen Stellen des Neuen Testaments[32]). Über den erbaulichen Nutzen hinaus stellt das schmucke Bändchen auch für den Interpreten eine unentbehrliche Hilfe dar, weil die gegenwärtige Diskussion um Kierkegaards neutestamentlichen Anspruch sich eben auf seinen Umgang mit der Bibel konzentriert. Im Gegensatz zu diesen thematisch begrenzten Ausschnitten versucht H. Diem in der Fischer-Bücherei durch Komposition größerer zusammenhängender Texte einen Querschnitt durch das öffentliche Werk zu legen[33]). Die Mitte bildet eine zur Einführung gut geeignete Passage der 'Nachschrift', in der Kierkegaard auf dem Hintergrund einer autobiographisch fundierten Szene seine Aufgabe selber bestimmt. Während Diem die philosophische und theologische Seite der pseudonymen Periode stark abblendet, gibt er durch die Hiob-Rede von 1843 und durch Auszüge aus der 'Einübung' und 'Krankheit' eine deutliche Vorstellung vom religiösen Gefälle der »Verfasserschaft«. Auch in der von H. Küpper übersetzten und von L. Richter eingeleiteten Reclam-Auswahl wird die religiöse Problematik der Schriften und Tagebücher lebendig[34]). Dagegen werden Kierkegaards religiöse Intentionen verdunkelt im letzten Abschnitt des von P. Schäfer und M. Bense verantworteten Insel-Breviers[35]), wo man die reife Kritik an der Christenheit mit der jugendlichen Empörung gegen das Christentum zusammenwirft und das Ganze unter dem irreführenden Titel 'Kritik der Zeit und des Christentums' vereinigt. Wenn Bense nicht wissen sollte, daß das Christentum und die Christenheit für Kierkegaard auseinanderfallen, so könnte er das jetzt von Eva Schlechta lernen,

---

[30]) Sören Kierkegaard, Briefe. Ausgewählt, übers. u. mit einem Nachwort versehn v. Walter Boehlich. Köln u. Olten: Hegner 1955. 164 S. DM 6,80.

[31]) Sören Kierkegaard, Gebete. Hrsg. v. Walter Rest. Köln u. Olten: Hegner 1952. 112 S. DM 6,80.

[32]) Sören Kierkegaard, Randbemerkungen zum Evangelium. Aus den nachgelassenen Schriften ausgew. u. übers. v. Friedrich Hansen-Löve. München: Kösel 1956. 122 S. DM 6,80.

[33]) Kierkegaard. Ausgew. u. eingeleitet v. Hermann Diem. Frankfurt/M.-Hamburg: Fischer Bücherei 1956. 209 S. DM 1,90.

[34]) Sören Kierkegaard, Die Leidenschaft des Religiösen. Eine Auswahl aus Schriften u. Tagebüchern. Stuttgart: Reclam 1953. Univ.-Bibliothek Nr. 7783/84. 184 S. DM 2,80.

[35]) Kierkegaard-Brevier. Hrsg. v. Peter Schäfer u. Max Bense. Wiesbaden: Insel. Insel-Bücherei Nr. 519. Wiederholte Aufl. 1955. 78 S. DM 2,–.

die Journaleintragungen unter dem Gesichtspunkt dieses Gegensatzes ausgewählt hat[36]). Am schönsten ergänzt E. Schlechtas begrüßenswerte Arbeit die älteren Selektionen der späten Aufzeichnungen, aus deren Fülle Th. Haecker[37]) und E. Feuersenger[38]) einen nur geringen Teil herausgreifen.

II. Einführende und ausführliche Gesamtdarstellungen

Wer unter den deutschen Lesern nach der Lektüre eines einzelnen Textes sich einen ersten Überblick über Kierkegaards Gesamtwerk verschaffen möchte, wird von H. Diems Tübinger Vorlesungen nicht enttäuscht[39]). Diem interpretiert Kierkegaards Schaffen als den Versuch, in der Abhebung von den revolutionären und im Kampf gegen die das »Bestehende« sanktionierenden Zeittendenzen das ursprüngliche Christentum in die illusionär gewordene Christenheit einzuführen. Vor allem an der Verschärfung des Sündenproblems veranschaulicht Diem, wie Kierkegaard auf seinem Wege die christliche Voraussetzung expliziert, aus der er auch schon das Humane denkt. Die Etappen dieses Weges schildert ausführlich Anna Paulsen, die den von Diem aus der sokratischen Dialektik hergeleiteten Dialogcharakter des Kierkegaardschen Werkes zum Aufbauprinzip ihres Buches macht[40]). Dies geschieht in dreifacher Weise. Einmal läßt sich die Verfasserin teilnehmend selber in das Gespräch ein, das Kierkegaard mit seinem Leser führen wollte. Sodann faßt sie die Werkstufen in sich schon als Gespräche mit jeweils anderen Partnern auf, und zwar die dichterischen Schriften von 'Entweder/Oder' bis zu den 'Stadien' als Gespräch mit Regine und der Romantik, die philosophischen Schriften vom 'Begriff Angst' bis zur 'Literarischen Anzeige' als Gespräch mit der Zeit und das nachfolgende Werk als Gespräch mit der Kirche. Indem sie drittens auch die Textgruppen sowie die einzelnen Texte jeder Gruppe miteinander ins Gespräch bringt, erscheint Kierkegaards Gesamtwerk als eine vom Leser zu realisierende Ganzheit aus unselbständigen Texten, die untereinander in der Spannung von Frage und Antwort stehen. Daß Kierkegaard nicht weniger als Hegel auf eine geschichtlich bewegte Ganzheit zielt, das ist der leitende, obzwar nicht voll thematisierte Gedanke der anregenden Einführung von G. Malantschuk[41]). In ihr wird Kierkegaards Weg aus der Perspektive der Stadientheorie verfolgt. Die Einheit der Stadien aber wird als das Ganze der einzelmenschlichen und welthistorisch konkretisierten Möglichkeiten verstanden. Das Strukturgesetz dieser Ganzheit ist nach Malantschuk das Sein des Menschen selber als Synthese von Zeit und Ewigkeit, und der Gang durch die Stadien ist die bereits von Sokrates, Hiob und Abraham angekündigte Verwandlung der heidnisch-ästhetischen Vorherrschaft des Zeitlichen in den christlichen Sieg der Ewigkeit. Während Malantschuk der in dieser Systematik implizierten Tendenz, das

[36]) Sören Kierkegaard, Christentum und Christenheit. Aus Kierkegaards Tagebüchern ausgew. u. übers. v. Eva Schlechta. München: Kösel 1957. 438 S. DM 15,–.

[37]) Sören Kierkegaard, Tagebücher 1834–1855. Ausgew. u. übertragen v. Theodor Haecker. München: Kösel 1953 (4. Aufl.). 664 S. DM 19,50.

[38]) Sören Kierkegaard, Tagebücher. Eine Auswahl. Ausgew. u. übers. v. Elisabeth Feuersenger. Wiesbaden: Metopen 1947. 207 S. DM 9,50.

[39]) Hermann Diem, Sören Kierkegaard. Spion im Dienste Gottes. Frankfurt/M.: S. Fischer 1957. 117 S. DM 6,80.

[40]) Anna Paulsen, Sören Kierkegaard. Deuter unserer Existenz. Hamburg: Wittig 1955. 463 S. DM 18,–.

[41]) G. Malantschuk, Indførelse i Søren Kierkegaards Forfatterskab. Kopenhagen: Munksgaard 1953 (Søren Kierkegaard Selskabets Populære Skrifter IV). 83 S. dkr 8, 25.

Christentum in die Kontinuität menschlicher Wesensentfaltung aufgehen zu lassen, dadurch zu steuern vermag, daß er wie Diem von Kierkegaards zeitkritischem Anliegen einer Restitution des ursprünglichen Christentums ausgeht, macht J. Hohlenberg[42]) aus Kierkegaard bewußt einen humanitären Persönlichkeitsapostel, dessen Christlichkeit lediglich ein biographisch und psychologisch bedingtes Akzidenz gewesen ist. Was da übrigbleibt, ist ein bißchen kantische Autonomie (vgl. S. 277, 287) und eine verhegelte Subjektivität als »Bewußtsein des Universums von sich selbst« (S. 311). Immerhin darf der Leser dankbar dafür sein, daß Hohlenberg sich diese Überraschungen bis zum Ende aufgespart hat, seine Darstellung der nach ihrem pseudonymen, anonymen, direkt-namentlichen oder tagebuchmäßigen Charakter gegliederten Schriften also im ganzen durchaus textgetreu ist. Besonders wertvoll sind die darin eingestreuten Stilanalysen (z. B. S. 45 ff., 177 ff.). Die letztlich nur von Dänen zu bewältigende stilkritische Arbeit hat F. J. Billeskov Jansen in einer Untersuchung über Stil und Kompositionstechnik der Frühschriften, »Romane« ('Entweder/Oder' und 'Stadien')[43]), der philosophisch-theologischen Hauptwerke, der religiösen Reden und Streitschriften fortgesetzt[44]). Die in allen diesen Gattungen angewandten Ausdrucksmittel sind vor allem der Kontrast und die typisierende Verdichtung abstrakter Ideen in konkreten Gestalten. Liegt bei den Typen der dichterischen Schriften das Gewicht auf dem Individuellen, so sind die Gestalten der denkerischen Werke bloß Illustrationen der Theorie. Wie aber in 'Entweder/Oder' die Einheit der von A repräsentierten Idee der Willkür und der von B repräsentierten Idee der Ordnung sich im literarischen Kontrast von Chaos und Kosmos ausdrückt, so ersteht die Ganzheit des theoretischen Werkes in der spannungsvollen Korrespondenz der in den einzelnen Schriften thematisierten Zentralbegriffe.

Für den schwedischen Leser hat F. Brandt eine Einführung geschrieben, die sich vorzugsweise den Pseudonymen widmet[45]). Diesem Bändchen, in dem der erfahrene Kierkegaardforscher das Referat des Werkes und die Erzählung der biographischen Hauptereignisse zusammenfließen läßt, stellt sich auf norwegischer Seite F. Jors umfangreicheres, aber ebenfalls zur Einführung bestimmtes Buch gegenüber, dessen biographischer Teil zum besseren Verständnis des Kierkegaardschen Werkes dienen soll[46]). Brandt bestimmt Kierkegaards Denken als existentielle Lebensphilosophie, Jor als »Existenztheologie«, d. h. als ein Denken, das zwar auf existentielle Realisation zielt, aber erst von der Offenbarung seinen Sinn empfängt. Wie Malantschuk hängt Jor seine Darstellung von Kierkegaards schriftstellerischer Entwicklung am Gerüst der Stadien auf, wobei er jedoch klarer als jener den Bruch zwischen dem Humanen und dem Christlichen akzentuiert. Daß Jor ohne weiteres Kierkegaards im 'Gesichtspunkt' expliziertem Selbstverständnis folgen zu dürfen glaubt, verbindet ihn mit T. H. Croxall, der in seinem – von den 'Studies'[47]) vorbereiteten – 'Commentary'[48]) dem englischen Le-

[42]) Johannes Hohlenberg, Den ensommes vej. En Fremstilling af Søren Kierkegaards værk. Kopenhagen: Hagerup 1948. 324 S. dkr 21,50.

[43]) Vgl. auch: F. J. Billeskov Jansen, Essai sur l'art de Kierkegaard. Symposion Kierkegaardianum, S. 18–27; ders., I grandi romanzi filosofici di Kierkegaard. Studi Kierkegaardiani, S. 67–92.

[44]) F. J. Billeskov Jansen, Studier i Søren Kierkegaards litterære kunst. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1951. 83 S.

[45]) Frithiof Brandt, Søren Kierkegaard. Stockholm: Natur och Kultur 1955. 95 S. skr. 6,25.

[46]) Finn Jor, Søren Kierkegaard. Den eksisterende tenker. Oslo: Land og Kirke 1954. 176 S. nkr 12,–.

[47]) T. H. Croxall, Kierkegaard Studies. London: Lutterworth 1948. 227 S. 15 s.

[48]) T. H. Croxall, Kierkegaard Commentary. London: Nisbet 1956. XIX + 263 S. 25 s.

ser eine »clarification of Kierkegaard's actual text« bieten möchte. Gegenüber R. Jolivet's 'Introduction'[49]) hat Croxall's Arbeit den Vorzug nüchterner Konzentration auf das Werk. Leider schlägt diese Nüchternheit nur allzuoft in eine leere Begriffskrämerei um, deren scheinwissenschaftlicher Aufwand in keinem rechten Verhältnis zum Resultat steht. Der Franzose hingegen befindet sich von Anfang bis Ende seines Buches mit Kierkegaard in einer Auseinandersetzung, deren Leidenschaftlichkeit nach seiner Auffassung von der dialogisch-dramatischen Wesensart des Kierkegaardschen Werkes gefordert wird. Intensität der Leidenschaft prägt nach Jolivet auch da noch das Denken des Dänen, wo es sich in den unauflöslichen Widerspruch von Paradoxie und Vermittlung, Fideismus und Rationalismus, romantischer Melancholie und christlicher Glaubenskraft verfängt. Von der religiösen Unruhe her, in der Jolivet Kierkegaards Größe sieht, versucht auch R. Cantoni die Gestalt des Denkers zu erfassen[50]). Im Vergleich mit Cantonis breitangelegtem Werk, in dem sich lebendige Kraft der Vergegenwärtigung mit begrifflicher Sauberkeit paart, ist das Schriftchen von S. Armieri nur eine stichwortartige Skizze[51]). Gewichtiger ist die sachlich sehr gut fundierte, Kierkegaards Schriften in chronologischer Folge referierende Gesamtdarstellung, die V. Leemans in flämischer Sprache vorlegt[52]). Im Mittelpunkt des Interesses steht hier der Kämpfer und Nonkonformist. Leemans' Buch rückt damit in die Nähe einer Reihe amerikanischer Publikationen, die Kierkegaards Schaffen von seiner zeitkritischen Seite her beleuchten. Von ihnen sei W. Hubben's schon in zweiter Auflage vorliegender Abriß genannt, der die aus der Diagnose erwachsene Prophetie Kierkegaards neben den aktuellen Anspruch Dostojewskys, Nietzsches und Kafkas stellt[53]). Wider die durch den Titel erweckte Erwartung enthüllt sich auch die sorgfältig belegte Arbeit von R. Thomte als eine Einführung in Kierkegaards ganzes, durchweg religiös bestimmtes Denken[54]). Wie viele andere entwickelt Thomte die Perioden der Verfasserschaft im Schema der Stadien aus der Zeitdiagnose und dem durch sie gesichteten Problem des ursprünglichen Christwerdens, das sich nach Thomte mehr im Bruch mit dem Ästhetischen als mit dem sich in der Religiosität A vollendenden Humanen schlechthin ereignet. Hierin stimmt Thomte mit J. Collins überein, der nun aber im Gegensatz zu den simplifizierenden Einführungen, die in Amerika das Feld der Kierkegaardliteratur beherrschen, eine eingehende Würdigung des Gesamtwerks erstrebt[55]). Den Maßstab seiner Kritik entnimmt er der augustinisch-thomistischen Tradition, die ihm denkerische Prägnanz und echten Scharfsinn verbürgt. Wenn Collins aber den Dänen im Dienste des Aquinaten als Spürhund anstellt, der die Irrtümer der neuzeitlichen Philosophie, besonders der kantischen Ethik und der hegelschen Ontologie, aufdecken soll, ohne zum Lohne für dieses negative Geschäft in den

---

[49]) Régis Jolivet, Introduction à Kierkegaard. Paris: Éditions de Fontenelle 1946 (2. Aufl.). XVII + 251 S. 250 ffrs.

[50]) Remo Cantoni, La coscienza inquieta: Soeren Kierkegaard. Verone: Mondadori 1949. 430 S. L. 1200.

[51]) Salvatore Armieri, Soren Kierkegaard e il cristianesimo. Lugano: Cenobio 1956 (Quaderno del Cenobio 12). 71 S. 2,90 sfr.

[52]) Victor Leemans, Sören Kierkegaard. Met een inleiding van A. de Waelhens. Antwerpen-Amsterdam: N. V. Standaard 1956. 177 S. 125 bfrs.

[53]) William Hubben, Four Prophets of Our Destiny. Kierkegaard, Dostoevsky, Nietzsche, Kafka. New York: Macmillan 1954 (2. Aufl.). VIII + 170 S. $ 2,75.

[54]) Reidar Thomte, Kierkegaard's Philosophy of Religion. Princeton: University Press 1949 (2. Aufl.). VIII + 228 S. $ 3,50.

[55]) James Collins, The Mind of Kierkegaard. Chicago: Regnery 1953. XIV + 304 S. $ 4,50.

Genuß der letzten Gründe thomistischer Doktrin zu kommen, so wird das manch einen Leser bei aller Achtung vor Collins verstimmen. Freilich würde es dem Kierkegaardliebhaber zum eigenen Schaden gereichen, wenn er darüber die Lust verlöre, sich mit den – durch die Aktivität der romanischen Länder seit 1945 erheblich vermehrten – Autoren katholischer Provenienz zu beschäftigen. Denn durchaus nicht jeder von diesen hört wie E. Przywara aus Kierkegaards Denken den Ruf »zurück zum Katholischen« heraus[56]). Th. Kampmann weiß in seiner gerecht abwägenden Einführung sehr wohl, wo der Däne den katholischen Boden verläßt[57]), und an Th. Haeckers Nachlaßbändchen[58]) ist nicht der unmittelbare Anlaß – R. Magnussens Entdeckung des Buckels[59]) –, sondern die von Sympathie getragene Kritik an Kierkegaards protestantisch begründeter Überbetonung des Ethischen und des Absurden interessant. Mit Recht macht der Katholik W. Rest sowohl gegen Przywara als auch gegen Barth und Brunner geltend, daß Kierkegaards existenzdialektischer, an den einzelnen Christen jeder Konfession gerichteter Appell keine Lehre ist und darum weder von der katholischen noch von der evangelischen Theologie doktrinär beansprucht werden darf[60]). Dieser »Ambivalenz« entspricht die doppeldeutige Dialektik, die dem Jesuiten H. Roos zufolge Kierkegaards Verhältnis zum Katholizismus kennzeichnet[61]). Kierkegaard ist danach zwar über die Polemik gegen den lutherischen Protestantismus hinaus durch viele positive Züge, so durch die Hervorhebung des Werkprinzips, der apostolischen Autorität und der analogia entis, mit dem ihm quellenmäßig durch Möhler und Görres zugekommenen Katholizismus verbunden, aber ebenso ursprünglich durch seinen Antiintellektualismus, Subjektivismus und Individualismus von ihm geschieden[62]).

III. Zentrale Deutungen

Die Übersicht über einführende und ausführliche Darstellungen stieß bereits an mehreren Stellen auf das Problem des Verhältnisses zwischen dem Humanen und dem Christlichen. Auf diese Mitte des Denkens Kierkegaards geht P. Lønning zu in einer tiefgrabenden Analyse des Gleichzeitigkeitsbegriffs, der gleicherweise im humanen und christlichen Bereich beheimatet ist[63]). Im Endergebnis offenbart sich der Bezug von Humanität und Christlichkeit als die dialektische

---

[56]) Erich Przywara, Humanitas. Nürnberg: Glock & Lutz 1952 (903 S.; DM 38,–), S. 302.

[57]) Th. Kampmann, Kierkegaard als religiöser Erzieher. Paderborn: Schöningh 1949. 64 S. DM 2,–.

[58]) Theodor Haecker, Der Buckel Kierkegaards. Geleitwort v. Richard Seewald. Zürich: Thomas 1947. 103 S. sfr 6,80.

[59]) Rikard Magnussen, Søren Kierkegaard set udefra. Kopenhagen: Munksgaard 1942. 288 S.; ders., Det særlige kors. Efterskriftet til bogen: Søren Kierkegaard set udefra. Kopenhagen: Munksgaard 1942. 213 S.

[60]) Walter Rest, Die kontroverstheologische Relevanz Sören Kierkegaards. Catholica, Jahrbuch für Kontroverstheologie IX, 2. Teil (1953), S. 81–94.

[61]) H. Roos S. J., Søren Kierkegaard og katolicismen. Kopenhagen: Munksgaard 1952 (Søren Kierkegaard Selskabets Populære Skrifter III). 58 S. dkr 6,50.

[62]) Vgl. dazu: Virgilio Melchiorre, Il principio di analogia come categoria metafisica nella filosofia di Kierkegaard. Giornale Critico della Filosofia italiana IX (3. Reihe), 1 (Jan.-März 1955), S. 56–66; Cornelio Fabro, Kierkegaard e o catolicismo. Filosofia II, 8 (1956), S. 210–249; ders., Kierkegaard e S. Tommaso. Sapienza IX, 4–5 (1956), S. 292–308.

[63]) Per Lønning, 'Samtidighedens Situation'. En studie i Søren Kierkegaards kristendomsforståelse. Mit einer deutschen Zusammenfassung. Oslo: Land og Kirke 1954. 329 S. nkr 22,–.

Einheit von Kontinuität und Diskontinuität. Die Wege, auf denen Lønning zu diesem Resultat kommt, sind verschlungen und nicht immer gangbar. Außerdem führen sie – umrahmt von methodischen Erwägungen, die sich bisweilen über Selbstverständlichkeiten verbreiten, und von einer völlig unbrauchbaren deutschen Zusammenfassung – durch ein Dickicht ablenkender Auseinandersetzungen mit der Sekundärliteratur. Deutlicher als in der Besinnung auf Eros und Agape[64]) spricht sich das Anliegen des Verfassers jedoch in dem Gedanken aus, die Situation der Gleichzeitigkeit sei der »verdichtete«, in der christlichen Dialektik von Gesetz und Gnade unendlich potenzierte Ausdruck der Einheit von Freiheit und Angewiesenheit auf die Faktizität der geschichtlichen Lage. Man darf wohl sagen, daß die Spannung der in dieser Einheit zusammengehaltenen Momente nicht nur Kierkegaards eigenes Denken in Bewegung hält, sondern auch den gegenwärtigen Stand der Deutung dieses Denkens bestimmt. Im tiefsten nämlich scheiden sich die heute vorliegenden Interpretationen in die, welche die Freiheit als die Verzehrung, und in die, die sie als hinnehmende Übernahme der Faktizität auffassen. Wird dort die menschliche Einheit, die als Augenblick, Selbst oder Geist identisch ist mit der Synthese von Zeit (Faktizität) und Ewigkeit (Freiheit), von Endlichem und Unendlichem, von Leib und Seele, auf die Freiheit hin ausgelegt, so wird hier als ihr tragender Grund die Faktizität verstanden. Ein bedeutendes Beispiel dieser »Richtung« ist die konsequente Studie über Kierkegaards Anthropologie von J. Sløk[65]), der als das Thema der von Kierkegaard mit dem Leser geführten »Diskussion« jene Synthese betrachtet. Deren Momente sind nach Sløk keine Bereiche, in die der Mensch aufgeteilt würde; vielmehr geht der ganze Mensch in der »konkreten Faktizität« seiner situationsgebundenen, zeitlich-leiblichen Individualität auf, und das »Allgemeinmenschliche« der Ewigkeit ist nichts als die »Haltung«, in der derselbe Mensch jenen »Inhalt« qualifiziert. Damit aber zielt Kierkegaard nicht auf etwas vom Endlichen Getrenntes, sondern einzig darauf, sich in der rechten Haltung beim »gewöhnlichen Leben« einzufinden. In dieser Modifikation der bis zu Hegel herrschenden Metaphysik Platos besteht auch nach W. Schulz die wesentliche Bedeutung Kierkegaards[66]). Durch eine die »interpretatorischen Hinweise« seines Schellingbuches[67]) ausarbeitende »Binneninterpretation« des Entwicklungsweges der pseudonymen Schriften macht Schulz einsichtig, wie Kierkegaard sein Grundproblem – die mögliche Einheit der Existenz als endlich-unendlicher Synthese – aus der ästhetischen Vergessenheit über die ethische Scheinlösung und den sokratischen Ausweg hinaus der Lösung des Christentums entgegenführt. Die Lösung aber gründet in der Erkenntnis, daß die »Einheit von unendlicher Freiheit und endlicher Gegebenheit« (S. 113), deren Gleichgewicht der Ethiker im Transzendieren zum Ewigen und in der Rückkehr zum Endlichen aus eigener Kraft herstellen zu können glaubt, als das selbst schon vorgegebene Sein des Menschen diesem notwendig unverfügbar ist. So verlegt sich die Wahrheit der Existenz von der ethisch-spekulativen

---

[64]) Vgl.: Valter Lindström, Eros och agape i Kierkegaards åskådning. Reflexioner kring Per Lønning, 'Samtidighedens Situation'. Kierkegaardiana. Kopenhagen: Munksgaard 1955 (129 S.; dkr 16,–), S. 102–112.

[65]) Johannes Sløk, Die Anthropologie Kierkegaards. Kopenhagen: Rosenkilde und Bagger 1954. 144 S. dkr 15,–.

[66]) Walter Schulz, Existenz und System bei Sören Kierkegaard. In: Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957 (403 S.; DM 28,–), S. 107–128.

[67]) Walter Schulz, Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings. Stuttgart: Kohlhammer 1955. 306 S. DM 24,–.

Transzendenzbewegung in die gläubige Hinnahme der unentrinnbaren Faktizität. Auf das hier philosophisch Explizierte schaut aus theologischer Sicht V. Lindström[68]), der sowohl gegen die subjektivistische Deutung der Identität von Subjektivität und Wahrheit wie auch gegen die mittlerweile gängig gewordene Apologie der Objektivität Kierkegaards zentrale, freilich von der ihm überkommenen Begrifflichkeit verdeckte Intention, die Überwindung der Subjekt-Objekt-Differenz, in der Thematisierung der situativ erfahrenen Geschöpflichkeit verwirklicht findet. Daß Kierkegaards Subjektivitätsbegriff auf die Existenz des Schöpfergottes verweist, betont auch L. Malevez[69]). Die Existenz Gottes aber ist, wie J. Heywood Thomas ausführt[70]), für Kierkegaard wiederum das schlechthin unvordenkliche Faktum, das nur im Sprung des Glaubens angenommen werden kann.

Wie tief die Kluft zwischen den beiden Hauptrichtungen der Interpretation ist, läßt sich daran erkennen, daß S. Holm in seiner Abhandlung über Kierkegaards Geschichtsphilosophie, in der das Problem der Faktizität doch recht eigentlich zu Hause sein sollte, das »absolute Faktum« des Climacus genauso wie die »heilige Geschichte« des Anti-Climacus als ein ungeschichtliches fictum betrachten kann, welches der Glaubende in einer Art Imagination hervorbringt[71]). Allerdings verdanken wir solch eine Auslegung, die ein ausgezeichnetes Referat beschließt, nicht allein der Mehrdeutigkeit des Textes, sondern mindestens ebensosehr Holms manchmal unangemessenen Voraussetzungen. Wer von der »sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeitssphäre der gewöhnlichen oder 'profanen' Geschichte« spricht (dt. Ausg., S. 114 f.), muß natürlich von einem Denker, für den – eben weil er ein Denker ist – nichts Geschichtliches sinnlich wahrnehmbar ist, behaupten, er verstünde »nicht viel« von Geschichte (S. 6). Auch das leider gegen Ende trotz guter Vorsätze ins Psychologische abgleitende Buch von K. Hansen[72]), das als erster Teil einer Gesamtdeutung Kierkegaards Werk bis zur Korsar-Affäre »ideengeschichtlich« auslegen will, zeigt, wie auf dem Boden einseitiger Voraussetzungen formaler Scharfsinn und bestechende Argumentation gedeihen können. Nach Hansen steigert sich in der Abfolge der Stadien die zugleich als Leidenschaft und Eingeschlossenheit verstandene Innerlichkeit, welche die Faktizität der äußeren Wirklichkeit in die zeitlose Idee aufhebt. Wie die Impersonalität der ästhetischen Liebe, die den immerhin noch als äußeren Anlaß gebrauchten Partner in der Idealität und Intensität ihrer eigenen Bewegung verschwinden läßt, vom Ethiker dadurch potenziert wird, daß er seine Ehefrau als Mittel zur freien Entfaltung seiner Persönlichkeit benutzt, so wird im allgemeinreligiösen

[68]) Valter Lindström, Problemet objektivt-subjektivt hos Kierkegaard. In: Nordisk teologi. Till Ragnar Bring. Lund: CWK Gleerup 1955 (311 S.; skr 22,50), S. 85–101. Zur Problematik des Satzes »Die Subjektivität ist die Wahrheit« vgl.: F. J. Billeskov Jansen, Hvordan skal vi studere Søren Kierkegaard? – N. H. Søe, Subjektiviteten er Sandheden. Kopenhagen: Munksgaard 1952 (2. Aufl.) (Søren Kierkegaard Selskabets Populære Skrifter I–II). 65 S. dkr 6,50.

[69]) Léopold Malevez S. J., Subjectivité et verité chez Kierkegaard et dans la théologie chrétienne. In: Mélanges Joseph Maréchal II. Bruxelles: L'Édition Universelle 1950 (426 S.; zus. m. Bd. I: 2,975 ffrs), S. 408–423.

[70]) J. Heywood Thomas, Kierkegaard on the existence of God. The Review of Religion XVIII, 1–2 (Nov. 1953), S. 18–30.

[71]) Søren Holm, Søren Kierkegaards historiefilosofi. Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag 1952. 120 S. dkr 7,50. Deutsche Ausgabe: Søren Kierkegaards Geschichtsphilosophie. Stuttgart: Kohlhammer 1956 (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte. Neue Folge Bd. IV). 120 S. DM 9,80.

[72]) Knud Hansen, Søren Kierkegaard. Ideens Digter. Kopenhagen: Gyldendal 1954. 383 S. dkr 24,75.

Bereich der zweite Schritt der »Doppelbewegung«, der schon in 'Furcht und Zittern' eine nur fingierte Endlichkeit wiederholt, auf dem Wege zur 'Nachschrift' vollends liquidiert und aufs Christliche verschoben. Sofern jedoch in der christlichen Doppelbewegung die Resignation des partiellen Verzichts zur totalen Negation der Endlichkeit wird, Gegenstand des Glaubens aber nicht mehr diese, sondern das absolute Paradox ist, wird hier das Endliche endgültig vernichtet. Und dieser Schwund der Faktizität ist der Sieg der selbstgenugsamen Innerlichkeit, deren Leidenschaft ja von sich aus das Paradox fordert, also kraft ihres eigenen Wesens »etabliert«.

So zentral nun auch die Begriffe der Innerlichkeit oder Freiheit einerseits und der Faktizität andererseits in Kierkegaards Philosophie sein mögen, seine letzte Schärfe bekommt der Streit der Deutungen erst da, wo er Kierkegaards weltgeschichtliche Stellung im ganzen betrifft, wo es also um die Frage geht, ob die Freiheit, die Kierkegaard sich gegenüber der ihm vorgegebenen, vom Christentum bestimmten Situation genommen hat, diese verinnerlichend aneignet oder in die von Hansen gemeinte Innerlichkeit auflöst. Das Grundproblem ist mithin Kierkegaards Stellung zur christlichen Tradition. Von denjenigen Werken, die es in Richtung auf einen Vorrang der Faktizität angehen, ist die Preisschrift von H. Diem[73]) das einflußreichste. Diems bedeutsamer Konzeption zufolge ist es Kierkegaard um die Aneignung nicht nur des Faktums der Menschwerdung Gottes, sondern auch der damit gesetzten Kirche zu tun. Die Faktizität der Offenbarung anerkennt Kierkegaard dadurch, daß er sie weder aus der Vollendung noch aus der Not des Sokratischen deduziert. Die Faktizität der Kirche aber nimmt er hin, indem er dem Apostel ebenso wie dem ordinierten Pfarrer Autorität zuspricht. Dies tut er auch noch in den offiziellen Schriften des Kirchenkampfes, worin er gerade das nicht-autoritative Verhalten der Pfarrer angreift und den Gebrauch der Autorität verlangt. Nur in der Lutherkritik der Tagebücher, in denen Kierkegaard – von seinem weltgeschichtlichen Auftrag abfallend – gleichsam seiner psychischen Neigung nachgibt, macht sich eine Tendenz zur Absorption des »Bestehenden« bemerkbar; denn hiernach begründet sich die Autorität nicht mehr aus der Qualifikation durch das absolute Faktum, sondern aus der existentiellen Verwirklichung der Wahrheit, die nun tatsächlich ganz und gar in die »Subjektivität« der Nachfolge verlegt wird. Damit aber, daß es dem »öffentlichen«, für uns allein relevanten Kierkegaard lediglich um die Aneignung der ihm vorgegebenen Faktizität geht, hängt aufs engste der von Diem seit dreißig Jahren betonte Methodencharakter des Kierkegaardschen Denkens zusammen. Während nämlich eine Lehre gegenüber dem anzueignenden Faktum bereits etwas Eigenständiges, also nicht mehr bloß Aneignung dessen wäre, was gerade nie das Eigene ist, stellt sich die Methode der »Existenzdialektik« als die Weise dar, in der Kierkegaard – sein Werk in die dialogische (nicht dialektische) Vermittlung aufhebend – die vorausgesetzte Sache des Christentums und nur diese dem Leser zur Aneignung nahebringt. Im Bewußtsein solcher Dienststellung spricht Kierkegaard die Autorität, die er der direkten Predigt des Pfarrers zuerkennt, seiner eigenen indirekten, aber das absolute Faktum »einarbeitenden« Existenzmitteilung ab; und aus derselben Haltung versteht er sich als das »Korrektiv«, das ohne normativen Anspruch die Kategorien des Bestehenden existentialisiert und auf ihre Ursprünglichkeit befragt. Diese Rede vom Korrektiv wird heute von den meisten Auslegern mit Recht sehr ernst genommen; aber kaum einer hat daraus

[73]) Hermann Diem, Die Existenzdialektik von Sören Kierkegaard. Zürich: Ev. Verlag 1950. XI + 207 S. sfr. 13,–.

so klar wie Diem die Konsequenz gezogen, daß Kierkegaards Werk eben deshalb, weil es sich auf das Bestehende bezieht, nichts für sich Bestehendes ist.

Das Bestehende aber war für Kierkegaard neben dem kirchlich verkündigten Christentum ebensowohl die Philosophie des deutschen Idealismus. Auch auf diese ist also Kierkegaards Denken korrigierend bezogen, und zwar so, daß es die Existenzkategorien, mittels derer es die vorausliegenden Dogmen zur Aneignung vorgibt, durch eine existentialisierende Transformation der Hegelschen Grundbegriffe gewinnt. Diems Überzeugung, daß Kierkegaard sein Ziel, die existentielle Verinnerlichung des Christentums, auf diesem Wege erreicht, wird indessen erschüttert, sobald man wie W. Anz zwischen Modernität und Christlichkeit einen von keiner Existentialisierung überbrückbaren Gegensatz statuiert. Indem Anz jedoch in seiner wertvollen Kritik an Diems Buch[74]) und seinen gleichgerichteten Publikationen[75]) durchaus an der Voraussetzung festhält, der biographisch und psychologisch unerfaßbare Sinn von Kierkegaards Werk sei die auf geschichtliche Partner angewiesene Existenzdialektik, spitzt sich bei ihm das Hauptproblem der neueren Kierkegaarddeutung daraufhin zu, daß gerade Kierkegaards Anerkenntnis der geschichtlichen Faktizität, d. h. die existenzdialektische Auslegung der modernen Geistessituation, zur völligen Auflösung der Faktizität führt. Denn zu dieser Auflösung tendiert eben das philosophische Bewußtsein, das in der Aufklärung ausgebildet, in der Romantik gesteigert und in Hegel verfestigt wurde. Verschwanden die vorgegebenen und autoritativen Ordnungen durch den »theoretischen Atheismus« der Aufklärung in der kritischen Reflexion und durch die Romantik in der Subjektivität des Gefühls, so hob Hegel das an sich Seiende in die geschichtliche Setzung des absoluten Geistes auf. Trotz seiner Kritik des »Reflexionszeitalters«, der Romantik und Hegels teilt Kierkegaard mit diesem denselben »Orientierungsraum«. Kann er doch nach Anz den Glauben nur dadurch aus der Herrschaft des Verstandes, des Gefühls und der Geschichte erretten, daß er ihn in die radikal entweltlichte Sphäre der existierenden, alles in die Bewegung ihrer Freiheit hineinreißenden Subjektivität verlegt und die Welt im übrigen der verzehrenden Macht des modernen Bewußtseins überläßt. Ja, Kierkegaard übersteigert sogar Descartes' Dualismus nicht weniger als Hegels absolute Subjektivität, deren transzendentale Sinnschöpfung nun vom Einzelnen, einem Bruder des von Nietzsche verkündeten Übermenschen, zu leisten ist. Die neuzeitliche Metaphysik vollendend, schneidet sich Kierkegaard zugleich den Zugang zum antiken und mittelalterlichen Erfahrungsbereich ab. Ihm entzieht sich, so führt Anz in Übereinstimmung mit K. Löwith[76]) aus, nicht nur der von sich her seiende Kosmos Platos, sondern auch Augustins oder Luthers vorgegebene Schöpfungs- und Gesetzesordnung. Schließlich wird sein Anliegen einer Aneignung des Christentums von seinen eigenen Mitteln verhindert, weil »Aneignung« hier selbst schon von der kritischen Reflexion durchsetzt ist und in der existentiellen Verkürzung des Dogmas das angeblich vorausgesetzte Was des Glaubens erst durch das Wie der Existenz konstituiert.

---

[74]) Wilhelm Anz, Fragen der Kierkegaardinterpretation I. Kritische Bemerkungen zu dem Buche von Hermann Diem über Die Existenzdialektik von Sören Kierkegaard. Theologische Rundschau N. F. XX, 1 (1952), S. 26–72.

[75]) Wilhelm Anz, Philosophie und Glaube bei S. Kierkegaard. Über die Bedeutung der Existenzdialektik für die Theologie. Zeitschrift für Theologie und Kirche LI (1954), S. 50 bis 105; ders., Kierkegaard und der deutsche Idealismus. Tübingen: Mohr 1956 (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte 210/211). 78 S. DM 3,80

[76]) Karl Löwith, Jener Einzelne: Kierkegaard. Merkur X, 2 (1956), S. 147–162.

Diese Überlegungen stehen in einer gewissen Nähe zu der mehrere Jahre früher veröffentlichten Interpretation von W. Struve[77]). Struve begreift die Philosophie Kierkegaards neben derjenigen Nietzsches als eine der beiden Gestalten, in denen die Metaphysik der neuzeitlichen Subjektivität sich vollendet. Aber der geistesgeschichtliche, von Heidegger aus gedeutete Zusammenhang ist hier noch größer; zu ihm gehört die gesamte Geschichte des metaphysischen Wahrheitsbegriffs, von der platonisch-aristotelischen Verwandlung der Unverborgenheit in Richtigkeit über die in der Identität von Wahrheit und Gewißheit gegründete Humanisierung der Subjektivität bei Descartes bis hin zur ersten Stufe der Unbedingtheit, die die Subjektivität der Neuzeit im spekulativen Idealismus erreicht. Die idealistische Subjektivität des unbedingten Vorstellens aber schlägt bei Kierkegaard in die Subjektivität des unbedingten Wollens und bei Nietzsche in die unbedingte Subjektivität des Wollens um. Während bei Nietzsche jedoch die von ihm und Kierkegaard gleichermaßen als Unbedingtheit erfahrene Wahrheit an der Subjektivität zerbricht, geht bei Kierkegaard die Subjektivität eben in ihrer Vollendung an der Wahrheit zugrunde. Dieser Unterschied folgt nach Struve daraus, daß Kierkegaard im Gegensatz zu dem durch und durch metaphysisch denkenden Nietzsche von Anfang an auf das von der Metaphysik wesensverschiedene Christentum schaut. Indem aber Struve die dialektische Selbstentmächtigung der in der Religiosität A strandenden und sich im Glauben wiederholenden Subjektivität prinzipiell metaphysisch auslegt, orientiert er sich stärker an Nietzsche als an Kierkegaard. Das Gegenteil gilt sowohl für die dem Verhältnis dieser Denker gewidmeten Aufsätze von H. H. Schrey[78]) und G. Malantschuk[79]) wie für C. Bonifazi's Werk über Kierkegaards und Nietzsches Angriff auf die Christenheit[80]). Wie Struve bemerkt Schrey eine Identität, die von einer ursprünglicheren Differenz überholt wird. Das Gemeinsame liegt nach seiner Meinung in der romantischen, zur Einsamkeit führenden Emigration aus der bürgerlichen Zeit und in der Erkenntnis, diese triebe dem Nihilismus zu. Das aber, worin Kierkegaard die Rettung aus dem Nihilismus erblickt, nämlich der Gottesglaube, ist für Nietzsche der Nihilismus selber, und umgekehrt ist das Dionysisch-Tragische, das Nietzsche als Heil anpreist, für Kierkegaard gerade die Wurzel des Nihilismus. Dieser Gegensatz enthüllt sich nach Schrey als der Kampf zwischen unverfügbarer Transzendenz und sich autark vollendender Immanenz oder – im Verhältnis zur Tradition, der beide Denker zugewandt sind – zwischen Christentum und Griechentum. Daß Schrey selber auf der Seite Kierkegaards steht, bekundet sich in seiner Begrifflichkeit, die es ihm erlaubt, das Dionysisch-Tragische ohne weiteres mit Kierkegaards Begriff vom Ästhetischen gleichzusetzen. Auf dieselbe Weise erleichtert sich seine Arbeit Malantschuk, der Nietzsches Denken als ästhetische Verzweiflung des Trotzes mühelos in Kierkegaards Stadien- und Synthesentheorie unterbringt. Den auch von ihm betonten Kontrast von Transzendenz und Immanenz erläutert er wie Struve an einem Vergleich der »Wiederholung« und der »ewigen Wiederkunft des Gleichen«, wobei er jedoch noch stärker

---

[77]) Wolfgang Struve, Die neuzeitliche Philosophie als Metaphysik der Subjektivität. Interpretationen zu Kierkegaard und Nietzsche. In: Symposion, Jahrbuch für Philosophie I (1949), S. 207–335.

[78]) H. H. Schrey, Die Überwindung des Nihilismus bei Kierkegaard und Nietzsche. Zeitschrift für systematische Theologie XXI, 1 (1950), S. 50–68.

[79]) G. Malantschuk, Kierkegaard og Nietzsche. Det danske Magasin III, 6 (1955), S. 381–395.

[80]) Conrad Bonifazi, Christendom attacked. A comparison of Kierkegaard and Nietzsche. London: Rockliff 1953. XV + 190 S. 21 s.

die besonders im Verhältnis zum Ethischen liegende Antithetik hervorhebt. Dagegen ist Bonifazi bestrebt, gerade hinter dem scheinbar konträren Verhältnis zum Christentum die geheime Verbundenheit aufzuspüren, so freilich, daß auch er Nietzsche zu Kierkegaard herüberzieht, indem er in Nietzsches antichristlichem Schrei die Untertöne herauszuhören sucht, die das verborgene Bedürfnis nach echter Religiosität verraten.

Daß aber die Spannung zwischen griechischer Immanenz und christlicher Transzendenz, zwischen der sich selbstschöpferisch verabsolutierenden Freiheit kantisch-hegelscher Tradition und dem gläubigen Gehorsam gegenüber der Faktizität des absoluten Faktums Kierkegaards Christentumsverständnis selber zerreißt, verdeutlicht J. Sperna-Weiland[81]), in dessen Sicht Kierkegaards Begriff des Absurden auf die im Bruch mit dem Humanen vollzogene Anerkenntnis des Offenbarungsfaktums verweist, sein idealistischer Freiheitsbegriff dagegen eine damit unvereinbare Tendenz impliziert, der zufolge sich die immanenten Stadien als Voraussetzung der christlichen Wahrheit darstellen und die Initiative von Gott an den Menschen übergeht. Wohl gehört nach L. Schestow[82]) Kierkegaard neben Dostojewsky zu den ganz wenigen, die gegen die Wissensvergötterung der abendländischen Spekulation von Anaximander bis Hegel die biblische Sündenauffassung und gegen die Notwendigkeit der Vernunft und des Ethischen die liebende Allmacht des christlichen Gottes gesetzt haben. Sofern aber Kierkegaard gleichzeitig zu gewalttätigen Korrekturen der Bibel greift und das Christentum im Laufe seiner Entwicklung immer mehr in ethischer Strenge aufgehen läßt, fällt auch er in die Angst und Verzweiflung der griechisch bestimmten Tradition zurück. Im Unterschied von Schestow, der diesen Rückfall aus der Antinomie der europäischen Geistessituation und nicht aus Kierkegaards psychischer Schwäche erklärt, behandelt W. Rehm[83]) den Zwiespalt zwischen Christlichkeit und romantischem Ästhetentum, in dem nach seiner Deutung der Däne sich lebenslang befand, vorwiegend unter personalen Gesichtspunkten. Im Mittelpunkt seines leidenschaftlich bewegten Buches steht die reich durchvariierte Einsicht, daß Kierkegaard sich im Angesicht Christi von dem ihm tief eingewurzelten Romantischen abzusetzen sucht, aber im Ergreifen des Christlichen selbst wieder den romantischen Kategorien erliegt. So ist die Gestalt des Verführers seine eigene Möglichkeit, von der er sich befreien möchte, aber zugleich die ihn selbst verführende Idee, nach der er in indirekter Mitteilung und interessanter Mystifikation ins Christliche hineinbetrügt. Den poetischen Ausdruck dieses unendlich zweideutigen »Zugleichs« findet Rehm in Kierkegaards Antigone[84]), deren antikes Vorbild der Ästhetiker durch die berechnete Brechung in reflektiertem Schmerz und im Incognito des Geheimnisses eben in Richtung auf die Kategorie des Interessanten modifiziert, in der sich die Wesensart des Romantischen erfüllt.

Die Auseinandersetzung um Kierkegaards Christlichkeit erreicht dort ihren Höhepunkt, wo der im Namen des neutestamentlichen Christentums geführte Angriff auf die dänische Staatskirche zur Debatte steht. Während Diem den Kirchenkampf als Erprobung der zum Schutz des Bestehenden entwickelten Existenzdia-

[81]) Jan Sperna Weiland, Humanitas-Christianitas. A critical survey of Kierkegaard's and Jaspers' thoughts in connection with Christianity. Assen: van Gorcum o. J. (1951) 144 S. 5,50 hfl.

[82]) Leo Schestow, Kierkegaard und die Existenzphilosophie. Die Stimme eines Rufenden in der Wüste. Deutsche Ausgabe Graz: Schmidt-Dengler 1949. 283 S. 32 u. 42 ösh.

[83]) Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer. München: Rinn 1949. 620S. DM 9,50.

[84]) Walther Rehm, Kierkegaards Antigone. DVjs XXVIII, 1 (1954), S. 1–39. Abgedruckt in: Begegnungen und Probleme. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bern: Francke 1957 (DM 26,80), S. 274-316.

lektik betrachtet, versteht Anz ihn als den letzten, lange vorbereiteten Schritt zur Auflösung des Bestehenden und Rehm als das endgültige Scheitern des Versuchs, aus dem Ästhetischen zum Christlichen zu gelangen. Hier wie dort wird jedoch Kierkegaards Schlußphase als Konsequenz seiner anfänglichen Haltung gedeutet. In seinem fesselnden Buch über 'Prophetische Denker' [85]), das unter Hinzufügung einer geistesgeschichtlichen Einleitung sowie einer Darstellung Newman's und unter Ausscheidung des van Gogh-Kapitels aus den 'Religiösen Denkern' [86]) hervorgegangen ist, erblickt auch W. Nigg in dem – nach seiner Meinung allerdings gegen die institutionelle Orthodoxie gerichteten – Kirchenkampf den »krönenden Abschluß« (S. 323) des gesamten Kierkegaardschen Schaffens und dies gerade hinsichtlich jener mit der Zeitkritik verschränkten Prophetie, die in Niggs Augen den Dichter und Büßer, den trotz aller Strenge liebevollen, von der »Weltlenkung« erzogenen Erzieher am tiefsten prägt. Wie aber da, wo man sich über die christliche Grundverfassung des früheren Werkes durchaus einig ist, die Frage, ob der Kirchenkampf die Folge oder die Verkehrung dieses Werkes darstellt, völlig verschieden beantwortet werden kann, zeigen die beiden Aufsätze von G. Malantschuk und N.H. Søe, welche die Kierkegaard-Gesellschaft im sechsten Band ihrer ergiebigen Schriftenreihe zusammengefaßt hat [87]). Spürt Malantschuk zum Erweis der Kontinuität einerseits den kritisch-negativen Zügen der vorausliegenden Schriften, andererseits der noch zur Zeit des Streites aufscheinenden Positivität nach, so konstatiert Søe bei der Beurteilung der Spätzeit einen radikalen Bruch mit Kierkegaards ehemaliger Konzeption und ebenso mit dem Neuen Testament. In der Erklärung dieses Wandels aus Kierkegaards sexueller Veranlagung, Brotneid und Ressentiment trifft sich Søe mit Paul V. Rubow [88]), der in ähnlich psychologisierender Manier die Verhöhnung der priesterlichen Wohlredenheit auf Kierkegaards Ärger über sein rhetorisches Unvermögen zurückführt. Wenn Rubow freilich die 'Taten der Liebe' als ein »eiskaltes Buch« bezeichnet (S. 8 f.) und in der 'Krankheit' nichts als »spitzfindige Logik« entdeckt (S. 13), so bezeugt er damit seine Abneigung nicht nur gegen den späten, sondern gegen Kierkegaard überhaupt. Daß gleichermaßen K. Hansens Aufsatz über den »anderen« Kierkegaard [89]) auch auf den »eigentlichen«, den früheren zielt, hebt Anna Paulsen in ihrer Antwort hervor [90]). Hansen zweifelt zwar nicht an der Berechtigung der Polemik, wohl aber an der Richtigkeit von Kierkegaards eigenem Christentumsverständnis. Dabei beruft sich Hansen auf die unevangelische Verabsolutierung des Absterbens und die damit gegebene Einschränkung wahren Christseins auf den »Geistesmenschen«, den »heroischen Qualitätsmenschen«, der wie Nietzsches Übermensch das Maß des Allgemeinen zerbricht. Obzwar A. Paulsen, die in ihrer oben erwähnten Gesamtdarstellung [91]) selber die Aristokratie des Geistesmenschen kritisiert, gegen Hansen die Evangelientreue der Reden und pseudonymen Schriften verteidigt, gesteht sie die »tiefgehende Verschiedenheit« zwischen diesen und dem 'Augenblick'. Von dessen unbiblischen Zügen verzeichnet sie vor allem die Verselbstän-

---

[85]) Walter Nigg, Prophetische Denker. Zürich: Artemis 1957. 554 S. DM 28,–.
[86]) Walter Nigg, Religiöse Denker, Bern-Leipzig: Haupt 1942. 420 S.
[87]) G. Malantschuk og N. H. Søe, Søren Kierkegaards kamp mod kirken. Kopenhagen: Munksgaard 1956 (Søren Kierkegaard Selskabets Populære Skrifter VI). 75 S. dkr 8,75.
[88]) Paul V. Rubow, Kierkegaard og kirken. Kopenhagen: Gyldendal 1955. 36 S.
[89]) Knud Hansen, Der andere Kierkegaard. Zu Søren Kierkegaards Christentumsverständnis. Evangelische Theologie XI, 5 (1951/52), S. 209–224.
[90]) Anna Paulsen, Noch einmal der andere Kierkegaard. Evangelische Theologie XI, 12 (1951/52), S. 561–571.
[91]) Siehe Anm. 40.

digung des Leidens und die Verneinung des geschöpflichen Daseins. Auf diese beiden Punkte konzentriert sich in den meisten Deutungen die Charakteristik der Spätphase. Nach Lønning, der in 'Samtidighedens Situation' einzig die Dokumente des Kirchenkampfs wegen ihrer Heterogeneität von sciner im übrigen systematischen Darstellung isoliert, fällt der Gleichzeitigkeitsgedanke zuletzt in eine der christlichen Paradoxie entkleidete Leidensmetaphysik ab (S. 277 f.), und Malantschuk sieht im Kirchenkampf-Aufsatz den Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk darin, daß Kierkegaard das erst als Ausnahmeschicksal erfahrene Leiden dann zum Maßstab für alle Christen macht (S. 13). Auch hier aber bekundet sich die Zweideutigkeit des Phänomens: Während J.-M. Le Blond[92]) Kierkegaards Leidensbegriff als Ausdruck echter Christlichkeit auffaßt, interpretiert S. Hansen Kierkegaards dunkel gestimmtes Christusbild als die Projektion des eigenen Leidens[93]). Die von A. Paulsen skizzierte Entwicklung zur Versündigung der Geschöpflichkeit verfolgt M. Thulstrup an Hand eines Vergleichs der 'Christlichen Reden' und des 'Augenblicks'[94]). V. Lindström[95]) schließlich bettet diese und die zur Leidensmetaphysik führende Linie in einen Gesamtvorgang ein, den er durch eine sorgfältige Analyse zentraler Begriffe wie »Gleichzeitigkeit«, »Selbstverleugnung«, »Absterben« usw. sichtbar macht. Beurteilte der hervorragende Kenner in seiner 'Theologie der Stadien' Kierkegaards Schaffen bis zur 'Nachschrift' im Blickwinkel der Sphärendialektik, so glaubt er nun im Gedanken der Nachfolge das Zentrum der sich anschließenden Periode erschlossen zu haben. Dabei richtet sich jedoch seine Aufmerksamkeit ungeachtet der beibehaltenen Methode, scheinbare Widersprüche einer Schrift oder Schriftengruppe in übergreifende Ganzheiten aufzulösen, stärker als im ersten Werk auf die zeitlichen Sinnveränderungen, deren Grundzug darin besteht, daß die »Theologie der Nachfolge« wie auch schon die Stadientheologie anfangs noch am Gehorsam gegenüber der Schöpfungsordnung orientiert ist, aber gegen Ende hin unter die Herrschaft des verabsolutierten Leidensprinzips gerät. Weil dieses Aufbrechen pietistischer Imitatiofrömmigkeit von der freien Anerkenntnis der situativen Faktizität zur Eigenmächtigkeit der Leistung treibt und damit die extremen Pole umspannt, zwischen denen sich das Verständnis Kierkegaards bewegt, muß Lindström, der wie kaum ein anderer auf die Einheit des Werkes bedacht ist, von einem Umbruch sprechen, der sich nicht mehr aus früheren Ansätzen verstehen läßt (S. 298 f.).

IV. Interpretationen einzelner Werkteile und Begriffsanalysen

Vom Ende der Schaffenszeit Kierkegaards kehren wir zu ihrem Anfang zurück, um zunächst durch einen Blick in Deutungen einzelner Schriften unser Bild zu vervollständigen. Klärt uns C. Weltzer[96]) über die äußeren Umstände auf, die

[92]) Jean-Marie Le Blond, Christianisme et souffrance. En souvenir de S. Kierkegaard. Études CCLXXXVIII, 3 (März 1956), S. 381–395.

[93]) Siegfried Hansen, Die Bedeutung des Leidens für das Christusbild Sören Kierkegaards. Kerygma und Dogma II (1956), S. 1–28.

[94]) Marie Thulstrup, Kierkegaards »onde verden«. Kierkegaardiana 1955, S. 42–54.

[95]) Valter Lindström, Efterföljelsens teologi hos Sören Kierkegaard. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag 1956. 310 S. skr 22,–. Vgl. vom selben Verfasser: La Théologie de l'imitation de Jésus-Christ chez Sören Kierkegaard. Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses XXXV, 4 (1955), S. 379-392.

[96]) Carl Weltzer, Omkring Kierkegaards Disputats. Kirkehistoriske Samlinger VI (6. Reihe) (1948–50), S. 284–311 u. 511–514.

die Annahme und Verteidigung der Magisterdissertation begleitet haben, so analysiert H. A. van Munster deren sachlichen Gehalt[97]), mit dem Ergebnis, daß Kierkegaard darin seine eigene Position zwischen der exklusiven Negativität sokratisch-romantischer Ironie und der reinen Positivität Hegels als den Standpunkt beherrschter Ironie fixiert. Von den pseudonymen Verfassern ist neben Johannes de silentio, dessen Schrift J. Langlois[98]) und E. Paci[99]) ausführlich behandeln, vorzüglich Vigilius Haufniensis Gegenstand aufschlußreicher Untersuchungen. Außer Paci's knapper Würdigung[100]) ist vor allem H. Diems Studie über die Einleitung zum 'Begriff Angst' zu nennen[101]). Dieser fundamentale Text gibt Diem Gelegenheit, gegen Anz und die existenziale Theologie der Gegenwart nochmals die Angewiesenheit der Existenzdialektik auf die in der Kontingenz des Offenbarungsfaktums gründende Dogmatik aufzuzeigen. Ins Innere des 'Begriffs Angst' führt A. Christensens Abhandlung über Kierkegaards, von Karl Rosenkranz und J. E. Erdmann beeinflußten, Begriff des Geistes, der als Individuationsprinzip die »zugleich« durchweg menschliche und tierische Synthese von Leib und Seele trennend und vereinend durchdringt[102]). Ein Zerrbild der im 'Begriff Angst' explizierten Anthropologie des geistig bestimmten Männlichen und des naturhaft Weiblichen findet A. Henriksen[103]), dem wir auch einen Essay über Kierkegaards Buchbesprechungen verdanken[104]), im 'Tagebuch des Verführers', wo Johannes die verabsolutierte Reflexion und Cordelia die ohnmächtig preisgegebene, vom Geistprinzip losgerissene Substanz darstellt. In detaillierter Textinterpretation versucht Henriksen, das 'Tagebuch', die 'Wiederholung' und 'Schuldig–Nicht Schuldig' mittels genauer Begriffsbestimmungen als ästhetische Ganzheiten zu erfassen und das Verhältnis zu den jeweiligen Pseudonymen freizulegen. Das Koordinatensystem, in das er den Standort der Figuren einzeichnet, ist die an Kleists 'Marionettentheater' erinnernde »Grundformel in Søren Kierkegaards Stadienphilosophie« (S. 25), die den Bewußtseinsprozeß ausdrückt als in sich zurücklaufende Bewegung von der naiven zur unendlich reflektierten Unmittelbarkeit. Solch ein Ansatz wäre sicherlich noch fruchtbarer geworden, wenn Henriksen nicht die ausgelegten Schriften als »Romane im traditionellen Sinne« (S. 8) mißverstünde und vor lauter ästhetischer Ganzheit bisweilen die gedankliche Einheit aus dem Auge verlöre. Diesen Vorwurf kann man D. H. Goetz, der die Liebes- und Eheauffassung des ersten und zweiten Teils der 'Stadien' mit Hölderlins Hyperion und Claudels Seidenem Schuh zusammenstellt[105]), zumindest insofern nicht machen, als er die

[97]) H. A. van Munster, Een analyse van Kierkegaards proefschrift. Tijdschrift voor Philosophie XVIII, 3 (Sept. 1956), S. 347–380.

[98]) J. Langlois, Essai sur Crainte et tremblement de Sören Kierkegaard. Sciences ecclésiastiques VI, 1 (1954), S. 25–60.

[99]) Enzo Paci, Kierkegaard e la dialettica della fede. In: Kierkegaard e Nietzsche. Archivio di Filosofia. Milano: Bocca 1953, S. 9–44.

[100]) Enzo Paci, Il significato dell' introduzione kierkegaardiana al 'Concetto dell' angoscia'. Rivista di Filosofia XLV, 4 (Okt. 1954), S. 392–398.

[101]) Hermann Diem, Dogmatik und Existenzdialektik bei Sören Kierkegaard. Evangelische Theologie XV, 11 (1955), S. 492–506.

[102]) Arild Christensen, Soren Kierkegaards Individuationsprincip. Dansk teologisk Tidsskrift XVI, 4 (1953), S. 216–236.

[103]) Aage Henriksen, Kierkegaards romaner. Kopenhagen: Gyldendal 1954. 194 S. dkr 18,50.

[104]) Aage Henriksen, Kierkegaards Reviews of Literature. Symposion Kierkegaardianum, S. 75–83.

[105]) Diego Hanns Goetz OP., Das Vaterunser der Liebenden. Wien: Herold 1952. 344 S. DM 13,50; ösh 68,–.

theoretische Aussage der Texte mit scholastischer Fertigkeit thesenhaft herausarbeitet. Wenn aber Goetz die Stellung Kierkegaards ein wenig unterbestimmt, so liegt das zweifellos daran, daß ihm das Gesamt der Dialektik, worin jene Schriften ihren Platz haben, nicht voll gegenwärtig ist.

Die bedeutende Anzahl von Publikationen, die sich mit Kierkegaards Begriff der erotischen und christlichen Liebe sowie überhaupt mit der Rolle des Mitmenschen und der Gemeinschaft im Denken des Dänen beschäftigen, bestätigt die Aktualität der Frage, ob Kierkegaard letztlich auf die Anerkenntnis der faktischen Situation und damit auch des aus ihr begegnenden Anderen zielt oder auf die selbstgenugsame Eingeschlossenheit, die nach Knud Hansen auch die kommunikativen Beziehungen in die ideelle Bewegung der Freiheit auflöst. Die 'Taten der Liebe', auf die sich die Diskussion sammelt, behandeln G. Masi[106]) und V. Lindström[107]), der dieses Werk ebenso in seiner 'Theologie der Nachfolge' als Dokumentation des an der Geschöpflichkeit orientierten Entwurfs betrachtet[108]). Diametral entgegengesetzt verhält sich hierzu der brillante Aufsatz, den Th. W. Adorno den 'Taten der Liebe' widmet[109]). Für ihn nämlich ist Kierkegaards Lehre von der Nächstenliebe der Erweis jener absoluten Innerlichkeit, die den Widerstand des Objekts und die Erwiderung des Partners auslöscht, indem sie die Vorliebe für eine bestimmte Person in die Allgemeinheit der Fernstenliebe verwandelt und ihre Autarkie in der Liebe zu den Toten bewährt. Dieser Deutung zufolge entspringt Kierkegaards Aufruf zur Hinnahme des einmal Gegebenen keineswegs der Anerkenntnis der Situation, sondern der abstrakten Innerlichkeit, deren Idealität in das »abstrakte Einerlei bloßer Naturverhältnisse« (S. 27) umschlägt. Adornos soziologische Rettung von Kierkegaards liebloser Liebeslehre als einer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft, die jede freie Möglichkeit im schon Gewußten begräbt und Erwiderung nur noch als Tausch kennt, weist in die durch den Begriff des Korrektivs bezeichnete Richtung, die P. Wagndal einschlägt, um die Bedeutsamkeit und Positivität des Gemeinschaftsproblems bei Kierkegaard herauszufinden[110]). Doch auch über die korrektive Bezogenheit auf die im 19. Jahrhundert überstark betonte Sozialität hinaus eignet in den Augen Wagndals dem »Einzelnen«, der sich lediglich im Gegensatz zum unselbständigen Massenmenschen befindet, echte Gemeinschaftlichkeit. Wie darum in der Theologie der Stadien, denen je verschiedene Haltungen gegenüber dem Mitmenschen entsprechen, der Ethiker sich vom »verborgenen« Ästhetiker durch seine kommunikative Offenbarkeit unterscheidet, so bezeugen die 'Taten der Liebe', daß das Verhältnis zum Nächsten wesentlich zum Sein des vor Gott stehenden Einzelnen gehört.

Wagndals Abhandlung lenkt unsere Aufmerksamkeit bereits auf die Begriffsanalysen. Von ihnen seien nur diejenigen vermerkt, die die Problematik der von uns für zentral gehaltenen Deutungen am kleineren Modell demonstrieren. So möchten wir im italienischen Bereich auf die Studie hinweisen, in der N. Abbagnano im 'Zwischenspiel' der 'Brocken', im 'Begriff Angst' und in der 'Krank-

---

[106]) Giuseppe Masi, Il significato cristiano dell' amore in Kierkegaard. Studi Kierkegaardiani, S. 203–242.

[107]) Valter Lindström, A Contribution to the Interpretation of Kierkegaard's Book The Works of Love. Studia Theologica VI, 1 (Lund 1952).

[108]) Siehe das Anm. 95 angegebene Buch, S. 263–297.

[109]) Theodor W. Adorno, Kierkegaards Lehre von der Liebe. Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte III, 1 (1951), S. 23–38.

[110]) Per Wagndal, Gemenskapsproblemet hos Sören Kierkegaard. Lund: CWK Gleerup 1954. 264 S. skr 20,–. (Studia Theologica Lundensia 6).

heit' die Beziehungen der Möglichkeit zur Wirklichkeit und Notwendigkeit untersucht[111]). Denn in der Verschränkung dieser Begriffe spiegelt sich die Synthese des Endlichen und des Unendlichen, die der Grund der Zweideutigkeit des Kierkegaardschen Denkens ist. G. Malantschuk, der die Relevanz der ungleichartig zusammengesetzten Synthese für die Unterscheidung der humanen und der christlichen Sphäre im Begriff Verdoppelung zu fassen sucht[112]), beschäftigt sich in mehreren Aufsätzen[113]) mit dem Begriff der Wirklichkeit, die als Zugleich von Sein und Wesen, von Möglichkeit und Notwendigkeit die Kategorie jener polaren Einheit ist. Auf der Suche nach der Einheit gerät Malantschuk allerdings allzusehr unter die Herrschaft seines Themas, insofern nämlich, als ihm die genetischen Differenzen entschwinden. Abgesehen von den Schwierigkeiten, die sich einer geradlinigen Verbindung zwischen der Magisterarbeit und der Verfasserschaft entgegenstellen, geht es auch nicht an, den Wirklichkeitsbegriff der 'Brocken' und den der 'Krankheit' unter dasselbe Schema zu bringen. Ist nämlich dort die dem Wesen gleichgesetzte Notwendigkeit mit der Wirklichkeit und Möglichkeit durchaus nicht synthetisch vereint, so ist sie hier, wo sie tatsächlich samt der Möglichkeit in die Einheit der Wirklichkeit gehört, nicht mehr mit dem Wesen identisch[114]). Angesichts der Nivellierung solcher Unterschiede zeigt sich der Vorteil einer Beschränkung auf einzelne Schriften oder Schriftengruppen. Der Paradoxbegriff, den K. Olesen Larsen nach diesem Prinzip behandelt[115]), steht im Zentrum der theologischen Auseinandersetzung über das Verhältnis von Metaphysik und Dogmatik, das sich je nach dem Vorrang des frei konstruierenden Verstandes oder des hinnehmenden Glaubens modifiziert. Während schon früher T. Bohlin das absolute Paradox als ein intellektuelles Gebilde begriff[116]) und S. Holm in seinem oben besprochenen Buch[117]) den Fiktionalismus der Kierkegaardschen Christologie aus der metaphysischen Abstraktheit des angeblich punktuell eingeengten Christusparadoxes erweisen will, machen sowohl Larsen als auch N. H. Søe[118]) – jener ohne, dieser mit Bezug auf Bohlin und Holm – geltend, daß das Paradox überhaupt nicht auf der Ebene intellektueller Bestimmungen liegt, sondern einzig die Existenz oder – in Søes biblischer Wendung – das Herz betrifft. Statt aus dem humanen Verstand hervorzugehen, ist das christliche Paradox nach der Überzeugung beider Autoren erst mit dem Offenbarungsfaktum gegeben, und zwar nicht als Antwort auf eine vom Men-

---

[111]) Nicola Abbagnano, Kierkegaard e il sentiero della possibilità. Studi Kierkegaardiani, S. 9–28.

[112]) G. Malantschuk, Begrebet Fordoblelse hos Søren Kierkegaard. Kierkegaardiana II (1957), S. 43–53.

[113]) G. Malantschuk, Frihedens Dialektik hos Søren Kierkegaard. Dansk teologisk Tidsskrift XIII (1950), S. 193–207; ders., Søren Kierkegaards Teori om Springet og hans Virkelighedsbegreb. Kierkegaardiana 1955, S. 7–15; ders., Das Verhältnis zwischen Wahrheit und Wirklichkeit in Sören Kierkegaards existentiellem Denken. Symposion Kierk., S. 166–177.

[114]) Vgl. dazu: Michael Theunissen, Der Begriff Ernst bei Søren Kierkegaard. Freiburg: Alber 1958 (Symposion. Philosophische Schriftenreihe, hrsg. v. Max Müller, Bernhard Welte, Erik Wolf. 1). XI + 187 S. DM 12,–.

[115]) K. Olesen Larsen, Zur Frage des Paradoxbegriffes in 'Philosophische Brocken' und 'Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift'. Symposion Kierk., S. 130–147.

[116]) Vgl. bes.: Torsten Bohlin, Kierkegaards dogmatische Anschauung in ihrem geschichtlichen Zusammenhang. Deutsche Ausgabe Gütersloh: Bertelsmann 1927. XII + 592 S.

[117]) Siehe Anm. 71.

[118]) N. H. Søe, Søren Kierkegaards lære om paradokset. In: Nordisk teologi. Till Ragnar Bring. Lund: CWK Gleerup 1955 (311 S.; skr 22,50). S. 102–121.

schen gestellte Frage, sondern wider alles Erwarten. Nach Søe bezieht es sich darum auf den vollen Bestand der biblischen, aus dem Horizont der orthodoxen Theologie gedeuteten Lehre und keineswegs bloß auf den abstrakten Augenblick der Inkarnation. So aber übersteigt es mit der Rationalität auch die immer noch intellektuell bemessene Irrationalität. Denn um eine unklare oder gar »theoretisch widerspruchsvolle« Vorstellung sein zu können, müßte das absolute Paradox eben doch eine Vorstellung sein und nicht das, was den Menschen unvorstellbar von außen überfällt. Gegen das fideistisch-irrationalistische Kierkegaardverständnis, wie es auf katholischer Seite etwa B. Romeyer's Vergleich mit Augustin zugrunde liegt[119]), aber von C. Fabro[120]), V. Melchiorre[121]) und L. Dupré[122]) ebenso energisch abgelehnt wird, verweist Søe auf die spezifische Verständlichkeit, die im Bereich der einmal gesetzten dogmatischen Wahrheiten waltet. Søe kommt so – im Unterschied zu Marie Thulstrup, nach deren kritischer Darstellung Kierkegaard dem Verstand als einem glaubensfeindlichen Element mißtraut[123]) – zu dem Schluß, Kierkegaards christliches Paradox gehe nicht gegen, sondern lediglich über die Vernunft. Daß es aber eben deshalb, weil es die ganze Existenz und nicht primär die ratio trifft, weder contra noch super rationem sein kann, das ist die letzte Konsequenz, die P. Lønning[124]) aus der inneren Struktur der Existenzdialektik zieht.

V. Biographische Forschungen und psychologische Hypothesen

Der Tendenz, die sachliche Problematik des Werkes ohne Rücksicht auf dessen personalhistorische Bedingungen zu deuten, entspricht das heutige Bemühen, auch umgekehrt Kierkegaards Vita selbständig darzustellen. Als reine Biographien geben sich die ins Deutsche übertragenen Bücher von J. Hohlenberg[125]) und W. Lowrie[126]) aus. Lowrie bezeugt den biographischen Charakter seiner knappen Darstellung dadurch, daß er sich bei Kierkegaards vorliterarischer Periode ebensolange aufhält wie bei der Zeit der schriftstellerischen Tätigkeit, deren Etappen er in spannender Folge und lockerer Zeichnung skizziert. Hohlenberg erzählt Kierkegaards Leben vor dem farbenreichen Hintergrund des damaligen Kopenhagen. Ohne den geschickt kombinierten Forschungsergebnissen, die ihm bereits vorlagen, neue hinzufügen zu wollen, geht es ihm darum, »dieses Leben als die Offenbarung einer Persönlichkeit zu verstehen, der es gelang, ihr Schicksal nach ihrem Bild zu formen« (S. 425). In ähnlicher Weise betrachtet T. Norrby, dessen nur kurz bei der Sachproblematik verweilendes Buch eben-

---

[119]) B. Romeyer S. J., La raison et la foi au service de la pensée. Kierkegaard devant Augustin. Archives de Philosophie XVIII, 2 (1952), S. 7–41.

[120]) Cornelio Fabro, Foi et raison dans l'œuvre de Kierkegaard. Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques XXXII (1948), S. 169–206.

[121]) Virgilio Melchiorre, Kierkegaard e il fideismo. Rivista di Filisofia Neoscolastica XLV, 2 (März-April 1953), S. 143-176.

[122]) Louis Dupré, La dialectique de l'acte de foi chez Soeren Kierkegaard. Revue philosophique de Louvain LIV (1956), S. 418–455.

[123]) Marie Thulstrup, Forstanden contra troen? En bemærkning til Kierkegaards problemstilling. Dansk teologisk Tidsskrift XVII, 2 (1954), S. 89–97.

[124]) Per Lønning, Kierkegaard's »Paradox«. Symposion Kierk., S. 156–165.

[125]) Johannes Hohlenberg, Søren Kierkegaard. Deutsche Ausgabe hrsg. v. Th. W. Bätscher, übers. v. Maria Bachmann-Isler. Basel: Schwabe 1949. 455 S. 22 sfr.

[126]) Walter Lowrie, Das Leben Sören Kierkegaards. Übers. v. Günther Sawatzki. Düsseldorf: Diederichs 1955. 238 S. DM 13,80.

falls biographisch ausgerichtet ist, Kierkegaard in ehrfürchtiger Haltung als Anwalt eigentlicher Menschlichkeit[127]). V. Christensen dagegen markiert die Stationen, die Kierkegaard auf dem Weg zum Christentum durchschritten hat[128]). In fünf Kapiteln verfolgt er diesen Weg von der Rebellion des Studenten bis zum Kirchenkampf. Die entscheidenden Ereignisse der Zwischenzeit lokalisiert er auf das – nach seiner Auffassung durch eine Beichte des Vaters veranlaßte – Freudeerlebnis vom 19. Mai 1838, das den Dandy zur ethischen Umkehr zwang, auf die Verlobungsgeschichte und schließlich auf den durch die Korsar-Affäre vorbereiteten »Durchbruch« vom 19. April 1848, in dem Kierkegaard der Glaube an die Sündenvergebung geschenkt wurde.

Neben den zusammenfassenden Lebensbeschreibungen liegen einige dänische Publikationen vor, die sich der Erforschung besonderer Perioden, Kierkegaards Verhältnis zu seinen Kopenhagener Zeitgenossen oder der Datierung autobiographischer Tagebuchnotizen widmen. Unter den Schriften der ersten Art steht an hervorragender Stelle die gut dokumentierte Kindheits- und Jugendbiographie von S. Kühle[129]). Auf früheren Arbeiten des Verfassers beruht darin die These, daß in Hertz' 'Stemninger og Tilstande' hinter der Figur Werners nicht der von F. Brandt[130]) genannte P. L. Møller, sondern Edvard Collin steht und daß man auch den dort auftretenden Übersetzer nicht wie Brandt ohne weiteres mit Kierkegaard gleichsetzen kann. Eine Korrektur erfährt Brandts Werk 'Der junge Kierkegaard' auch in der Arbeit über Kierkegaard und P. L. Møller von K. Bruun Andersen[131]). Und zwar bezweifelt Andersen sowohl die von Brandt angenommene persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden Feinden wie auch die Identität Møllers und der Verführergestalt, in der Kierkegaard nach Andersen vielmehr eine Möglichkeit seiner selbst geformt hat. Denn auf Kierkegaards weltferne Erotik, nicht auf die unmittelbare Sexualität des Literaten paßt Johannes' Reflektiertheit. Dies wird dadurch bestätigt, daß Kierkegaard durch Heibergs Kritik an 'Entweder/Oder' verletzt wurde, wohingegen P. L. Møller sich von der Schilderung des Verführers überhaupt nicht getroffen fühlte. Statt auf eine vorausliegende Bekanntschaft, auf die in Kierkegaards Büchern, Papieren und Briefen nichts hindeutet, führt Andersen Møllers Attacke gegen Kierkegaard auf die Verschiedenheit der Lebensanschauungen zurück, wobei er jedoch im Gegensatz zur Schwarz-Weiß-Technik der bisherigen Literatur eine Lanze für P. L. Møllers Motive und für die intuitive Treffsicherheit seiner kritischen Äußerungen bricht und mit Genugtuung die relative Wirkungslosigkeit der nur scheinbar lauteren Antwort Kierkegaards feststellt. Was sich hier noch als Gerechtigkeit auslegen läßt, artet in dem Essay, den P. V. Rubow über Kierkegaards zeitgenössische Verbindungen geschrieben hat[132]), zu der recht peinlich wirkenden Absicht aus, Kierkegaard zu einem kleinen Provinztalent und spitzfindigen Sophisten, seine Gegner aber wie P. L.

---

[127]) Tore Norrby, Sören Kierkegaard. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1951. 192 S. skr 9,50.

[128]) Villads Christensen, Søren Kierkegaards vej til kristendommen. Kopenhagen: Munksgaard 1955 (Søren Kierkegaard Selskabets Populære Skrifter V). 78 S. dkr 8,25.

[129]) Sejer Kühle, Søren Kierkegaards barndom og ungdom. Kopenhagen: Aschehoug 1950. 211 S.

[130]) Frithiof Brandt, Den unge Søren Kierkegaard. Kopenhagen: 1929. 459 S.

[131]) K. Bruun Andersen, Søren Kierkegaard og kritikeren P. L. Møller. Med særligt hensyn til Frithiof Brandt: Den unge Søren Kierkegaard 1929. Kopenhagen: Munksgaard 1950. 42 S. dkr 4,50.

[132]) Paul V. Rubow, Kierkegaard og hans samtidige. Kopenhagen: Gyldendal 1950. 67 S.

Møller, Goldschmidt und Martensen zu wahren Helden zu machen. Demgegenüber tut die Ehrfurcht wohl, mit der C. Weltzer der gegensätzlichen und doch im Ja zum geistigen Abenteuer vereinten Wesensart Kierkegaards und Grundtvigs nachspürt[133]). Im Anschluß an eine Untersuchung über die Verhältnisse zwischen Grundtvigianern und Kierkegaards Familie gibt Weltzer erst Kierkegaards Vorstellung von Grundtvig als eines zwar naturhaft begabten, aber beschränkten Parteigängers wieder und dann Grundtvigs Urteil über Kierkegaards Kirchenkampf, der in den Augen des Greises ein dämonischer Versuch war, das Leben des Heiligen Geistes in der Gemeinde Christi zu leugnen und die Kraft der Sakramente zu verneinen. Die entgegengesetzten Kirchenanschauungen, die hinter Kierkegaards Angriff und Grundtvigs Verteidigung stehen, arbeitet H. Høirup heraus[134]), allerdings in der unerwiesenen Voraussetzung, daß Kierkegaard auf die Negation der Kategorie Kirche schlechthin ausging. Muß Høirup von hier aus jede Vermittlung für verfehlt halten, so ist es S. Holm[135]) gerade darum zu tun, neben der Differenz auch das aufzusuchen, was den zwei mächtigsten Gestalten der dänischen Geistesgeschichte gemeinsam ist. Obwohl Kierkegaard nämlich seine nur angedeutete Dogmatik mit den Mitteln philosophisch-begrifflicher Dialektik behandelt, Grundtvig aber bei sehr viel größerer Naivität gegenüber dem Historischen in seiner reich ausgestalteten Dogmatik Geschichte und Metaphysik als Mythologie eins werden läßt, obwohl jener immer strenger und einsamer, dieser aber mit der wachsenden Zahl seiner Anhänger immer milder wurde, huldigen beide einem – für Grundtvig freilich bereits im Ostermorgen überwundenen – »Dualismus«, der gegen Schellings und Hegels »Pantheismus« die Urgegensätze von Leben und Tod, von Christus und Satan ins Feld führt.

Sowohl die biographische Kierkegaardforschung als auch die psychologische Deutung des Werkes aus seelischen Anlagen und Erlebnissen seines Urhebers haben von jeher ihr ergiebigstes Arbeitsfeld gefunden in den Journalnotizen II A 802–807, unter denen sich (II A 805) die dunkle Aufzeichnung über das »große Erdbeben« befindet. Zu deren Datierung liefert F. Brandt einen Beitrag[136]), der der Vermutung, terminus ante quem sei der Tod des Vaters am 8. August 1838 (Barfod, Brix) oder doch der Herbst dieses Jahres (Heiberg-Kuhr), den Boden entzieht und V. Ammundsens Eingrenzung auf die Zeit vom 9. September 1839 bis zum Sommer 1840 präzisiert. Das Lear-Zitat der Eintragung II A 804, die auf demselben Zettel steht, an dessen Ende II A 805 beginnt, ist nämlich dem dritten Band der Ortleppschen Shakespeare-Übersetzung entnommen, der – wie Brandt durch Einsicht in die erste Auflage dieser Ausgabe und in die 'Allgemeine Bibliographie für Deutschland' entdeckt hat – erst am 10. Mai 1839 erschienen ist. Falls Kierkegaard seine Ende September desselben Jahres ausgesprochene Absicht, das Tagebuch von nun an bis zum Examen ruhen zu lassen, verwirklicht hat, ist also die Erdbeben-Aufzeichnung zwischen dem 10. Mai und Ende September 1839 entstanden. Auf diese Datierung beruft sich K. Bruun Andersen,

[133]) Carl Weltzer, Grundtvig og Søren Kierkegaard. Kopenhagen: Gyldendal 1952 (Skrifter udgivet af Grundtvig-Selskabet V). 95 S.

[134]) Henning Høirup, Grundtvig and Kierkegaard: their views of the Church. Theology Today XII, 3 (Okt. 1955), S. 328–342.

[135]) Sören Holm, Grundtvig und Kierkegaard. Parallelen und Kontraste. Zeitschrift für systematische Theologie XXIII, 2 (1954), S. 158–176; vgl. Holms unter demselben Titel erschienenes Buch. Kopenhagen: Busck; Tübingen: Katzmann 1956. 101 S. DM 6,80.

[136]) Frithiof Brandt, The great earthquake in Søren Kierkegaard's life. Theoria XV (1949), S. 38–53.

wenn er in seiner Untersuchung von II A 802–807[137]) zwar die beiden ersten Stücke und die Altersangabe des dritten auf die Zeit um Kierkegaards 25. Geburtstag zurückverlegt, aber das Shakespeare-Zitat und die folgenden Eintragungen auf das Jahr 1839 fixiert. Der Gewinn des Buches, das Andersen dem Erdbebenkomplex widmet, liegt in der Kritik an früheren Hypothesen und an übereilten Schlüssen vom Text auf die Lebensgeschichte. Vorsichtig und nüchtern bleibt Andersen auch beim Bau der eleganten Brücke, die er zwischen II A 802 (unter dem Titel 'Kindheit' das Faust-Zitat: »Halb Kinderspiele, Halb Gott im Herzen«) und dem Spruch vom Erdbeben spannt. Danach bezieht sich der »Kindheitseindruck«, von dem Kierkegaard des öfteren spricht, auf die in der 'Nachschrift' variierte Situation, in der der zehnjährige Søren am Grabe seiner unehelichen Schwester Maren Kristine des Sündenbewußtseins seines Vaters innewurde, das Erdbeben aber auf die blitzhaft aufsteigende Erkenntnis Kierkegaards, daß er, der inzwischen selber gesündigt hat, mit dem Vater eins ist. Am allgemeinen Rätselraten über die Einzelheiten des sündigen Lebens, das Søren als Student geführt haben soll, beteiligt sich Andersen allerdings so eifrig, daß er seine Scheu vor den Grillen anderer Forscher bald ablegt. Das ist um so mehr zu bedauern, als die von ihm angenommene These Geismars, Kierkegaard habe (nach Andersen sogar noch 1849!) Onanie getrieben, nicht nur geschmacklos, sondern auch schlecht fundiert ist, mindestens ebenso schlecht jedenfalls wie Andersens Behauptung, die Folge des Bordellbesuches, den er mit P. A. Heiberg für eine Tatsache hält, sei eine psychisch bedingte Impotenz gewesen. Nach all der Mühe, die sich schon P. A. Christensen gegeben hat, um durch die Erinnerungen von Henriette Lund und das 1852 von Kierkegaards Arzt geschriebene 'Haandbog i Therapien' die Annahme einer geschlechtlichen Impotenz zu sichern[138]), ist die von Andersen angeführte Aufzeichnung II A 584 nicht gerade geeignet, sie wahrscheinlicher zu machen. Wohl aber drängt sich angesichts der Art, wie hier auch der 'Begriff Angst' als Indizienmaterial verwendet wird, die prinzipielle Frage nach der wissenschaftlichen Ausweisbarkeit solcher Untersuchungen auf. Da es im Rahmen dieses Sammelberichts nicht möglich ist, auf alle psychologischen und psychoanalytischen Werke so tief einzugehen, wie die erschöpfende Beantwortung dieser Frage es erforderte, wählen wir zu genauerer Durchsicht ein Beispiel aus dem deutschen Sprachbereich.

Der exemplarische Charakter des oft zitierten Buches von A. Künzli[139]), der sich wie Andersen auf den 'Begriff Angst' beruft und wie jener in der Impotenz den Grund von Kierkegaards Ehelosigkeit erblickt, liegt in der Ausdrücklichkeit, mit der es die typisch psychologische Richtung vom Werk weg auf die Person hin zum methodischen Prinzip erklärt. Was dabei – abgesehen von der völlig uninteressanten, von Kierkegaard selbst schon vorweggenommenen Feststellung, der Däne habe das von ihm beschriebene Christsein in seinem eigenen Leben nicht verwirklicht – herauskommt, offenbart Künzlis Reduktion der sachlichen Gehalte auf einen Mutter-, einen Vater- und einen Ödipuskomplex. Schuld an Kierkegaards metaphysisch-religiösem Dualismus ist danach vor allem die elterliche Ehe, insofern nämlich, als Kierkegaard seinen intellektuell überkultivierten, finster pietistischen Vater, unter dessen Obhut er stand, mit Gott, seine

[137]) K. Bruun Andersen, Søren Kierkegaards store jordrystelser. Kopenhagen: Hagerup 1953. 141 S. dkr 17,50.

[138]) P. A. Christensen, Søren Kierkegaards Kors. Orbis litterarum III, 2–3 (1945), S. 108–119.

[139]) Arnold Künzli, Die Angst als abendländische Krankheit. Dargestellt am Leben und Denken Sören Kierkegaards. Zürich: Rascher 1948. 292 S. sfr 13,–; Lw. 15,50.

heiter sinnliche, aber in der väterlichen Perspektive als böse betrachtete Mutter mit der Welt identifizierte. Weil er jedoch in alledem sich selbst seinem Vater, also Gott gleichsetzte, verfiel er der abendländischen »Ursünde« des weltverachtenden, intellektualistisch-prometheischen Absolutismus, der die ihn bis zum Ende verfolgende Angstneurose gebar. Vorbildlich für die Art, wie man bei einer derartigen »Deutung« mit dem Text umgehen muß, ist die Großzügigkeit, mit der Künzli (S. 110 f.) den ethisch-religiösen Augenblick als Synthese des Zeitlichen und Ewigen und den ästhetischen Augenblick durcheinanderwirft, um dem Leser einreden zu können, Kierkegaard habe hier die Einheit von »Leib und Geist, Welt und Gott, Mutter und Vater« zwar im Denken anvisiert, aber im Leben nicht vollzogen und dieses Versagen nachträglich gerechtfertigt, indem er den Augenblick »als sündhaft tabuierte«. An einer anderen Stelle (S. 226) legt Künzli Kierkegaards Bemerkung, lieber wolle er Regine ermorden als ihr die »furchtbaren Dinge« seiner Vergangenheit verschweigen, in völliger Sinnverkehrung mit den Worten aus, Kierkegaard wolle Regine lieber »ermorden als sein Schweigen brechen«. Durch derlei Kunststücke wird es dann natürlich leicht, die im 'Begriff Angst' dargestellte Freiheit, die ausdrücklich als kommunikative Offenheit bestimmt wird, in selbstische Verschlossenheit zu verwandeln (S. 143) oder mit Gelassenheit festzustellen, Kierkegaards Paradox sei der »philosophisch umschriebene Konflikt seiner Eltern« (S. 92). Solche Behauptungen gehen ebenso wie die apodiktische Aberkennung des persönlichen Glaubens (u. a. S. 207) daraus hervor, daß Künzli bei der Ausweisung seiner Hypothesen ständig den Text auf eine Sphäre hin überschreiten muß, über die mit Sicherheit nichts auszumachen ist. Dieselbe Inadäquatheit von Hypothese und beigebrachtem Quellenmaterial kennzeichnet die psychoanalytische Studie von S. Naesgaard[140]). Auch Lina Zeuthen, die den »Pfahl im Fleisch« mit den Mitteln der Psychiatrie als psychophysisches Mißverhältnis enthüllen möchte[141]), geht weit über die vom Text vorgeschriebenen Grenzen hinaus, wenn sie die sechs Einlagen im letzten Teil der 'Stadien' auf den Verlauf von Kierkegaards Kindheit und Jugend bezieht, nämlich das erste dieser Stücke auf die von früh an wirksame Vaterbindung, das zweite auf Kierkegaards Selbsterkenntnis während des Gilleleje-Aufenthalts, das dritte auf das Erdbeben, das vierte auf den Bordellbesuch, das fünfte auf den darauf einsetzenden Versuch einer Loslösung vom Vater und das sechste schließlich auf das Ganze der »Leidensgeschichte« bis hin zum Verlobungsbruch. So gewiß es ist, daß alle diese Erlebnisse und Episoden in den Einlagen verarbeitet sind, so wenig ist es doch zulässig, die untersuchten Texte von vornherein lediglich als autobiographische Konfessionen anzusprechen und die eigenständige Konsequenz des »Gedankenexperiments« zu ignorieren. Ebenso fragwürdig ist die Identität, die J. Neumann zwischen dem Quidam dieses Experiments und Kierkegaard sowie zwischen der Quaedam und Regine voraussetzt, um Regine als extrovertierten Fühltypus bei fließenden Gehalten, heiterer Grundstimmung und stark vitaler, ungehemmter Aktivität, Kierkegaard als introvertierten Denktypus mit entgegengesetzten Qualitäten bestimmen zu können[142]). Mag eine derartige Typisierung

[140]) Sigurd Næsgaard, En Psykoanalyse af Søren Kierkegaard. Odense: Psykoanalytisk Forlag o. J. (1951). dkr 12,–.

[141]) Lina Zeuthen, Søren Kierkegaards hemmelige Note. Kopenhagen: Gad 1951. 240 S.

[142]) Johannes Neumann, Kierkegaards Liebeskonflikt. Nach Analyse der 'Stadien auf dem Lebensweg'. Studien zur tiefenpsychologischen Typenlehre II. Psyche II, 3 (Febr. 1949), S. 327–370; vgl. vom selben Verfasser: Sören Kierkegaards Individuationsprozeß nach seinen Tagebüchern. Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie II,4 (Juli 1952), S. 152–168.

aber auch Kierkegaards psychische Struktur treffen, den »Schlüssel zum Wesen Kierkegaards« (S. 327) bietet sie sicherlich nicht, jedenfalls nicht zum Wesen desjenigen Kierkegaard, mit dem wir es heute allein zu tun haben, mit dem wir freilich auch nicht dadurch fertig werden, daß wir seine Religiosität als Schutz vor der Hingabe an die Frau abtun. In das Wesen des wirklichen, des im Werk verwirklichten Kierkegaard dringt von denen, die sich der psychoanalytischen Methode bedienen, P. Mesnard[143]) ein, allerdings nicht deshalb, weil er sich ihr hingäbe, sondern weil er sie auflöst in eine geistesgeschichtliche Analyse, die das Werk wohl von der Person her angeht, ohne ihm aber seine denkerische Verbindlichkeit zu nehmen. Wenn nämlich Mesnard im Ausgang vom Vater- und Regineverhältnis und im Durchgang durch die im 'Begriff Ironie' vorgebildeten Stadien als Kierkegaards Ort im Sphärengefüge den Humor bezeichnet, hinter dem sich die Unruhe einer angst- und schuldgestimmten Religiosität verbirgt, so haben wir das getreuliche Bild dessen vor uns, der zwischen dem dichterischen Anspruch der Romantik und der Forderung des Christentums sich selbst als den »Dichter des Religiösen« bestimmte.

VI. Untersuchungen über Kierkegaards Verhältnis zur Vor- und Mitwelt

Wo Kierkegaards Verhältnis zur christlichen Tradition untersucht oder Kierkegaard vergleichend in ein Verhältnis zur christlichen Tradition gebracht wird, richtet sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die drei großen Christen, denen der Däne sich in besonderer Weise verbunden fühlte: auf Luther, Pascal und Hamann. Nach der von Diem kritisierten[144]) Auffassung K. E. Løgstrups[145]) kommt Luther der christlichen Wahrheit näher als der bloß in Mitteilungskategorien denkende Kierkegaard, weil er mit der von der Mitteilung verschiedenen Anredeform der Verkündigung arbeitet, in der sich Autorität und Kraft der Existenzverwandlung vereinen, zwei Bestimmungen, die nach Luther sowohl dem Apostolat wie dem Amt des Verkünders im allgemeinen eignen. Kierkegaard dagegen schreibt Autorität lediglich dem Apostel zu, dessen Eigenexistenz ganz im göttlichen Auftrag verschwindet, nicht den mittelbar berufenen Verkündern, die durch die Indirektheit ihrer Mitteilung zwar der christlichen Wahrheit existenzverwandelnde Kraft geben, selber jedoch keine Autorität gewinnen. Der metaphysische Grund dieses Gegensatzes liegt nach Løgstrup in der verschiedenen Stellung zu den weltlichen Ordnungen, die für Luther gottgesetzt, für Kierkegaard aber »lauter Immanenz und Relativität« sind. Hierin sieht auch J. Sløk einen wesentlichen Unterschied[146]). Nach Sløk hat Luther, der wie Kierkegaard nur aus seiner »polemischen Situation« verstanden werden kann, wohl gegenüber der ständischen Differenzierung seiner Zeit im formalen Prinzip des vor aller Betätigung geschenkten Glaubens die wesentliche Gleichheit der Menschen gesetzt, aber die konkrete Erfüllung jener Totalbestimmung in den weltlichen, auf Grund der Iden-

---

[143]) Pierre Mesnard, Le vrai visage de Kierkegaard. Paris: Beauchesne 1948. 494 S. 690ffrs. Vgl. vom selben Verfasser: Comment définir la philosophie de Kierkegaard? Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses XXXV, 4 (1955), S. 393–403; sowie die Textauswahl: Kierkegaard. Sa vie, son œuvre. Avec un exposé de sa philosophie par P. Mesnard. Paris: Presses Universitaires de France 1954. 100 S. 200 ffrs.

[144]) Siehe das Anm. 73 angegebene Buch, S. 121 Anm., 136 f. Anm., 156 f. Anm.

[145]) K. E. Løgstrup, Die Kategorie und das Amt der Verkündigung im Hinblick auf Luther und Kierkegaard. Evangelische Theologie IX (1949/50), S. 249–269.

[146]) Johannes Sløk, Kierkegaard og Luther. Kierkegaardiana II (1957), S. 7–24.

tität von Schöpfungs- und Sozialordnung stets am Nächsten ausgerichteten Handlungen gesucht. Weil diese Identität für Kierkegaard nicht mehr gegeben ist, versammelt er das eigentliche Geschehen viel radikaler auf den gleichmachenden, nun in sich schon erfüllten Totalakt der ethischen Selbstbesinnung, zu der zu verhelfen auch die entscheidende Aufgabe des Bezugs zum Nächsten ist. H. Roos[147]) zufolge knüpft freilich Kierkegaards Christologie nicht primär an Luther an, der bei aller Treue zum Dogma des Konzils von Chalkedon dazu neigt, die Menschheit Christi zu vergöttlichen, und auch nicht an die entgegengesetzte Tendenz der altprotestantischen Orthodoxie, der Kryptiker und Kenosis-Theologen, sondern an die Kenosis-Lehre in der Gestalt des 19. Jahrhunderts, d. h. an die Lehre von der sich in Freiheit bindenden Selbstentäußerung des Logos. Wie innig Kierkegaard indessen trotz aller Differenzen mit der vom Neuen Testament geprägten Tradition der lutherischen Theologie verbunden ist, zeigt Christa Müller[148]) an der Gewissensanalyse Pascals und Kierkegaards, die beide in Übereinstimmung mit Paulus und Luther und im Gegensatz zum modernen Idealismus das weder autonome noch eindeutige Gewissen als Stätte des Kampfes zwischen Gott und Satan von der Erbsünde her und auf den Glauben hin denken. Während über das Verhältnis von Kierkegaard und Pascal nach dem Kriege eine erste erschöpfende Untersuchung aus der Feder von D. G. H. Patrick erschienen ist[149]), sind die früheren Forschungen über Kierkegaards Begegnung mit Hamann in dem hier besprochenen Zeitraum nur durch knappere, aber nichtsdestoweniger gewichtige Studien ergänzt worden. Neben dem informativen Aufsatz von N. Thulstrup[150]), der auch über die bisherige Literatur zum Thema unterrichtet, steht die vorzügliche Skizze, die K. Gründer im ersten Band der sorgfältig kommentierten Ausgabe von Hamanns Hauptschriften entwirft[151]). Gründer stellt Kierkegaard in die Geschichte der literarischen, literaturgeschichtlichen, theologischen und philosophischen Hamann-Deutungen ein und erspürt in Kierkegaards Äußerungen über den »größten Humoristen« eine »intime Gegnerschaft, in der gerade die Solidarität zur Auseinandersetzung zwingt« (S. 51). Daß die Solidarität, die auch Kierkegaards anfängliches Verhältnis zu Goethe auszuzeichnen scheint, unendlich zweideutig eine recht unsolidarische Gegnerschaft ankündigt, belegt W. Anz aus dem Schlußabschnitt der Magisterarbeit, wo Kierkegaard die Persönlichkeit, deren harmonische Vollendung er Goethe nachrühmt, im Grunde gar nicht goethisch, sondern bereits religiös versteht[152]). Die unversöhnliche Gegensätzlichkeit der durch Kierkegaard und Goethe repräsentierten Glaubensweisen christlicher Transzendenz und naturfrommer Immanenz arbeitet klar und eindringlich C. Roos

---

[147]) H. Roos, Søren Kierkegaard und die Kenosis-Lehre. Kierkegaardiana II (1957), S. 54–60.

[148]) Christa Müller, Vom Gewissen bei Pascal und Kierkegaard. Evangelische Theologie XV (1955), S. 115–128.

[149]) Denzil G. M. Patrick, Pascal and Kierkegaard. A study in the strategy of evangelism. Bd. I: Pascal. XVI + 234 S. Bd. II: Kierkegaard (S. 1–312); Pascal and Kierkegaard as christian strategists (S. 315–378); Epilogue: towards a strategy for evangelism to-day (S. 379–402). IX + 413 S. London: Lutterworth 1947. 15 s. u. 25 s.

[150]) Niels Thulstrup, Incontro di Kierkegaard e Hamann. Studi Kierkegaardiani, S. 323–357.

[151]) Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt . . . Hrsg. v. Fritz Blanke u. Lothar Schreiner. Bd. I: Die Hamann-Forschung. Einführung v. Fritz Blanke; Geschichte der Deutungen v. Karlfried Gründer; Bibliographie v. Lothar Schreiner. Gütersloh: Bertelsmann 1956. 184 S. DM 23,–.

[152]) Wilhelm Anz, Die religiöse Unterscheidung. Über das Verhältnis von Dichtung und Existenzdialektik bei Søren Kierkegaard. Symposion Kierk., S. 5–17.

heraus [153]), dessen Buch eine deutsche Übersetzung verdiente, allein schon wegen der wertvollen Hinweise auf die für Kierkegaard wichtig gewordenen Goethe-Interpretationen von Sibbern, Heiberg, Molbech und Martensen. Das Recht zur typologischen Zuspitzung läßt Roos sich von Kierkegaards eigenem Verfahren geben, Goethe zum Vertreter des unethischen und irreligiösen Heidentums zu verallgemeinern, zum Anwalt jener privilegierten Genialität, die sich in der Sphäre humanisierter Natur, aber nicht in der des Geistes aufhält. Die Vergeistigung oder Ideeierung ist denn auch das Ziel der »produktiven Kritik«, die durch »kleine Veränderungen« Goethes Gestalten scheinbar nur modifiziert, in Wirklichkeit aber destruiert. So schafft Kierkegaard nach C. Roos im Hinblick auf die bloß natürlichen und darum uneigentlichen Leiden Werthers, der seine Geliebte »nicht bekommen konnte« (S. 32), alle seine eigenen Liebesnovellen, besonders die vergeistigte 'Leidensgeschichte' des Quidam, eines »Trutz-Werther«, dessen Unglück in der Innerlichkeit des wesenhaften Mißverständnisses liegt. Und so konstruiert er schon früh gegen Goethes kategorial inkonsequenten Faust, der als Zeitdokument der religiösen Verflachung nicht in die christlichen Ursprünge der alten Sage reicht, die reine »Idee« des Faust als des personifizierten, in Verzweiflung umschlagenden Zweifels. Was aber der junge Kierkegaard an Goethes Faustdichtung tadelt, das wirft später der Ehemann der 'Stadien' Goethes Leben vor; Goethe selbst versündigt sich in Kierkegaards Augen an der Idee, weil er als ein »Kenner« in den Kategorien herumpfuscht, ohne sich etwas anzueignen.

Sowohl Anz wie Roos heben hier hervor, daß Kierkegaards Auseinandersetzung mit Goethe sich auf derselben Ebene vollzieht wie seine Kritik am deutschen Idealismus und insbesondere an Hegel. Näher als diesem stand Kierkegaard Schelling. Betont B. Majoli die Übereinstimmung in der Hegelkritik Kierkegaards und Schellings [154]), so verweist W. Struve [155]) über solch negative Gemeinsamkeit hinaus auf die positive Abhängigkeit, die sich in Kierkegaards erster Reaktion auf Schellings Spätphilosophie und in dem auf die Freiheitsabhandlung bezogenen 'Begriff Angst' bekundet, jedoch dort aufhört, wo Schelling in der Konsequenz des Idealismus spekulative Theologie treibt, Kierkegaard aber die Existenz als die Seinsweise des Menschen bestimmt und sich dem Ernst humanen Existierens zuwendet. Wie tief aber die im Begriff des Korrektivs gedachte Einheit von Gegensätzlichkeit und Angewiesenheit auch Kierkegaards Verhältnis zu Hegel prägt, hat M. Bense aufgezeigt [156]). Eben in den prinzipiellen Gegensätzen von dozierender Systematik und maieutischer Literatur, von vereinbarender Synthese und auseinandersetzender Alternative, von Vermittlung und Sprung, Lösung und Aporie, Identität und Differenz waltet nämlich nach Bense die komplementäre Zusammengehörigkeit der beiden Grundweisen möglichen Philosophierens. Daß freilich Bense die Radikalität der Kierkegaardschen Hegelkritik unterschätzt und mit dem Versuch einer Integration notwendig auf die Seite Hegels gerät, ist ein von W. Joest rechtmäßig gemachter Einwand [157]). Obwohl auch R. Kroner [158]) auf eine Synthese des »säkularen« und »sakralen« Denkens ausgeht, berücksichtigt er

[153]) Carl Roos, Kierkegaard og Goethe. Kopenhagen: Gad 1955. 231 S. dkr 10,–.

[154]) Bruno Majoli, La critica ad Hegel in Schelling e Kierkegaard. Rivista di Filosofia Neoscolastica XLVI, 3 (Mai-Juni 1954), S. 232–263.

[155]) Wolfgang Struve, Kierkegaard und Schelling. Symposion Kierk., S. 252–258.

[156]) Max Bense, Hegel und Kierkegaard. Köln u. Krefeld: Staufen o. J. (1948). 34 S. DM 3,30.

[157]) Wilfried Joest, Hegel und Kierkegaard. Bemerkungen zu einer prinzipiellen Untersuchung. Theologische Literaturzeitung LXXV, 9 (1950), Sp. 533–538.

[158]) Richard Kroner, Kierkegaard or Hegel? Revue internationale de Philosophie VI, 1 (1952), S. 79–96.

doch viel entschiedener als Bense die Heterogeneität der Ebenen, auf denen Hegels philosophische Ontologie und Kierkegaards religiöse Apologetik stehen. Und während Bense aus seiner philosophiegeschichtlichen Perspektive die spezifisch christliche Seite abblendet, gilt der Beifall, den Kroner Kierkegaards Hegelkritik spendet, gerade dem religiösen Anliegen. Dem Versuch von M. G. M. Sciacca, Hegels Ontologie und Kierkegaards existentielles Fragen in der Dimension religiöser Erfahrung zu vergleichen[159]), steht die Bestimmung Kierkegaards als eines Existenzontologen gegenüber. D. Ritschl[160]), der damit Kierkegaards »Wissenschaft« wieder vom Lehrmäßigen, also von Hegel her akzentuiert, referiert die Kritik am Anfang der Hegelschen Logik sowie an Hegels Begriffen der Identität, der Notwendigkeit und des Werdens, um sodann die Bedeutung dieser Kritik für Kierkegaards eigenes Denken an den existenzontologischen Begriffen des Einzelnen, der Existenz, des Augenblicks und der Sünde zu demonstrieren. Spezialisiert sich V. Melchiorre auf die Polemik gegen den Anfang[161]), so geht U. Johansen von dem bei Hegel und Kierkegaard gleich zentralen Problem des Werdens aus, das dort die Wirklichkeit der absoluten Subjektivität ausmacht und hier die existentielle Auslegung der Freiheit leitet[162]). Von der sachlichen Sympathie, mit der Johansen an die nach seiner Auffassung berechtigte und systematisch gegründete Hegelkritik Kierkegaards herantritt, sticht die Weise ab, in der E. Albrecht sie aus marxistischer Sicht angreift[163]). Im Gegensatz zur Hegelkritik von Marx und Engels führt, so meint Albrecht, die Kierkegaards nicht über Hegel hinaus, sondern hinter ihn zurück, und zwar deshalb, weil sie den »rationellen Kern« des Systems, die dialektische Entwicklungslehre, verwirft und so im Irrationalismus und Individualismus der protestantischen Theologie versinkt, deren Verteidigung Kierkegaard zugleich zum reaktionär-antidemokratischen Apologeten des bürgerlichen Staates macht. Albrecht bedient sich da desselben Schemas, in das G. Lukács Kierkegaard preßt, um ihn als eine Station auf dem Wege des Irrationalismus von Schelling zu Hitler zu begreifen[164]). Lukács hebt ebenfalls das Verdienst von Marx, die zwielichtige, einerseits bewußtseinsunabhängige, andererseits theologisch mystifizierte Dialektik Hegels eindeutig zur »objektiven« geklärt zu haben, von der »subjektivistischen Pseudodialektik« Kierkegaards ab, der durch die Leugnung des Umschlags von Quantität in Qualität seine konterrevolutionäre, geschichts- und gesellschaftsfeindliche Weltanschauung verrät. Mag diese Deutung auch ideologisch gebunden sein, unter den Schlagwörtern, mit denen Lukács arbeitet, finden sich durchaus solche, denen man gleichermaßen im Westen begegnen kann. Nicht nur für Lukács ist Kierkegaard der Repräsentant einer »entwurzelten, parasitär gewordenen bürgerlichen Intellektuellenschicht« (S. 237), auch Künzli spricht von »parasitärer Rentnerexistenz«[165]) und ist mit Lukács darin einig, »daß

---

[159]) M. G. M. Sciacca, L'esperienza religiosa e l'io in Hegel e Kierkegaard. Palermo: Palumbo o. J. (1948). 60 S.

[160]) Dietrich Ritschl, Kierkegaards Kritik an Hegels Logik. Theologische Zeitschrift XI, 6 (1955), S. 437–465.

[161]) Virgilio Melchiorre, Kierkegaard ed Hegel. La polemica sul » punto di partenza«. Studi Kierkegaardiani, S. 243–266.

[162]) Udo Johansen, Kierkegaard und Hegel. Zeitschrift für philosophische Forschung VII, 1 (1953). S. 20–53.

[163]) Erhard Albrecht, Marx' und Kierkegaards Hegelkritik. In: Festschrift. Ernst Bloch zum 70. Geburtstag. Hrsg. v. Rugard Otto Gropp. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1955 (304 S.; DM Ost 11,–), S. 17–42.

[164]) Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler. Berlin: Aufbau 1954 (692 S.; DM Ost 12,–), S. 198–243.

[165]) Siehe das Anm. 139 angegebene Buch, S. 255.

von Kierkegaard eine gerade Linie bis zu Hitler führt« (ebd., S. 272). Ja selbst ein so profunder Kenner wie K. Löwith glaubt in seinem Kierkegaard-Gedenkaufsatz[166]) angesichts des Kierkegaardschen Entscheidungsbegriffs auf die »unerbittlichen« Entscheidungen jener entsetzlichen Zeit (S. 150) und auf die »dezisionistische Legitimierung der nationalsozialistischen Diktatur durch Carl Schmitt« (S. 155) anspielen zu müssen. Von dieser abenteuerlichen Politisierung bleibt auch der Begriff des Einzelnen nicht verschont, dessen politischer Ursprung der Grund dafür sein soll, daß Kierkegaard, der sich bekanntlich bis an sein Lebensende für kirchenpolitische Bestrebungen überhaupt nicht interessierte, »zuletzt in die kirchliche Politik hineinsprang« (S. 155). Bei solcher Abstraktion von der christlichen Grundbedeutung kann dann Löwith freilich Kierkegaards Einzelnen mit Stirners Einzigem und Bruno Bauers Selbstbewußtsein zusammenstellen und Kierkegaard in der Auflösungsbewegung der in Hegel vollendeten bürgerlich-christlichen Welt die Rolle eines »Gegenspielers von Marx« zuteilen[167]). Auch C. Fabro[168]) konstatiert die Verwandtschaft von Marx und Kierkegaard, die beide in der Abwendung von Hegel sich dem Problem des konkreten Menschen nähern, aber er weiß zugleich, daß die Gemeinsamkeit der Frage überholt wird von der Unvergleichlichkeit der Antwort, die dort aus spinozistischem Immanentismus kommt, hier dagegen aus der Gewißheit christlicher Transzendenz.

VII. Untersuchungen über das Verhältnis der Nachwelt zu Kierkegaard

Es wird den Leser neuerer Deutungsversuche seltsam berühren, daß schon in den von H. J. Schoeps[169]) hervorgezogenen Zeugnissen des unmittelbaren Widerhalls, den Kierkegaard kurz vor und nach seinem Tode in Deutschland gefunden hat, Stimmen laut wurden, die auch heute noch nicht verklungen sind. Während die nüchternen und verständnisvollen Berichte, die ein deutscher Pfarrer namens Friedrich Beck am 22. September 1855 und am 31. Januar 1856 aus Kopenhagen für die Darmstädter Allgemeine Kirchenzeitung schrieb, die Klagen der Kirche über die Gefährdung des substantiellen Christentums einleiteten, benutzte der damalige preußische Generalkonsul in Dänemark den Kirchenkampf als erster zur Propagierung äußerer Reformen. Der Katholik J. E. Jörg aber eröffnete 1858 den Reigen derer, die Kierkegaards Polemik teils aus versteckter Sehnsucht nach dem Katholizismus, teils aus der absurden Übersteigerung des protestantischen Prinzips erklären. In Anbetracht dieses frühen Echos verwundert das Ergebnis, zu dem Helen M. Mustard auf Grund eines Studiums deutscher literarischer Zeitschriften zwischen 1860 und 1930 kommt[170]). Danach hat Deutschlands literarische Öffentlichkeit im Gegensatz zur philosophischen und theologischen Fachwelt selbst nach dem ersten Weltkrieg Kierkegaard nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Schuld daran ist nach Meinung von Mustard die gleichzeitige Wirkung Nietzsches, der dem intellektuellen Publikum in

[166]) Siehe Anm. 76.

[167]) Vgl. außer dem genannten Aufsatz: Karl Löwith, Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts. Marx und Kierkegaard. Stuttgart: Kohlhammer 1953 (3. Aufl.). 464 S. DM 16,40.

[168]) Cornelio Fabro, Tra Kierkegaard e Marx. Florenz: Vallecchi 1952. 238 S. L. 800.

[169]) Hans Joachim Schoeps, Über das Frühecho Sören Kierkegaards in Deutschland. Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte III, 2 (1951), S. 160–165.

[170]) Helen M. Mustard, Sören Kierkegaard in German Literary Periodicals, 1860-1930. The Germanic Review XXVI, 2 (April 1951), S. 83–101.

negativer Hinsicht dasselbe bot wie Kierkegaard, nämlich die Destruktion der bürgerlichen Kultur, darüber hinaus aber positiv der literarischen Zeitströmung weit mehr entsprach als Kierkegaards damals in vielen Aufsätzen und Rezensionen kritisierte Orthodoxie. Stärkeres Interesse als bei Dichtern und Schriftstellern, von denen wohl so bedeutende wie Rilke und Kafka sich anregen ließen, aber nur wenige in der allgemeinen Debatte das Wort ergriffen, weckte Kierkegaard bei Literaturhistorikern wie R. M. Meyer und Herbert Cysarz. Über die kritisch beleuchteten Tendenzen, für die Horst Oppel und Fritz Dehn Kierkegaard in den dreißiger Jahren beanspruchten, unterrichtet E. Lunding im Anhang seines Stifterbuches[171]) besser als über seine eigene Methode »existentieller Literaturwissenschaft«, die er als die wahre an die Stelle jener falschen setzen möchte. Wie fruchtbar indessen eine Deutung dichterischer Erfahrungen mit Kierkegaardschen Kategorien sein kann, beweist die schöne Studie, die E. Eilers dem 'Geistlichen Jahr' der Droste widmet[172]). Sofern in der Dialektik dieser »Gebetsdichtung«, die in den dunklen Farben von Angst, Verzweiflung und Sünde brennt, die »menschlich-dichterischen und die christlich-religiösen Kräfte« (S. 140) in der Stimmung unruhiger Gebrochenheit aufeinanderprallen, erscheint hier der Glaube in den extremen Positionen Kierkegaards, obwohl die Droste zugleich – und das unterscheidet sie nach Meinung des Verfassers von Kierkegaard – aus dem Bewußtsein gnadenhaften Umfangenseins nach Ausgeglichenheit strebt. Einen realen Einfluß übte Kierkegaard auf Rilke aus, dessen um 1910 vollzogene Wende vom Lobpreis ästhetischer Individualität zur Dichtung des Scheiterns und der Vergänglichkeit nach W. Kohlschmidt[173]) wesentlich von der Lektüre Kierkegaards motiviert wurde. Ließ Rilke sich vor allem von der antiromantischen und antiidealistischen Sprache existentieller Unsicherheit bewegen, so verursachte Kierkegaards Aufruf zu ideeller Konsequenz und redlichem Ernst in Schweden den »moralischen Rigorismus«, der die gesamte nordische »Durchbruchsliteratur« etwa vom gleichzeitigen französischen Naturalismus abhebt. Unter diesem Gesichtspunkt erkundet N. A. Sjöstedt sehr gründlich und gewissenhaft die Wirkungen, die Kierkegaard auf seine schwedischen Zeitgenossen und insbesondere auf Fredrika Bremer, auf Viktor Rydberg, Wikner, Strindberg, Selma Lagerlöf und Söderberg ausgeübt hat[174]).

Da es im Rahmen des vorliegenden Referats nicht möglich ist, Kierkegaards in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen durchforschten Wirkungskreis nach allen Seiten hin abzustecken, müssen wir uns im übrigen mit einem kurzen Blick in einige instruktive Arbeiten über die Haupteinflußgebiete des Dänen begnügen, die dialektische Theologie und die Existenzphilosophie. J. Heywood Thomas[175]) will Karl Barths Christologie aus Kierkegaards Paradoxbegriff ableiten, und N. H. Søe[176]) untersucht, was den schweizer Theologen erst zu Kierkegaard hin- und später von ihm weggeführt hat. Nachdem Barth den Gedanken vom unend-

[171]) Erik Lunding, Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (S. 131–150). Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag 1946. 163 S.

[172]) Edgar Eilers, Probleme religiöser Existenz im 'Geistlichen Jahr'. Die Droste und Sören Kierkegaard. Werl: Coelde 1953. VIII + 155 S. DM 5,20; Lw. 6,80.

[173]) Werner Kohlschmidt, Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung. Gladbeck: Freizeiten 1953 (196 S.), S. 88–97. DM 6,20; Lw. 7,60.

[174]) Nils Åke Sjöstedt, Søren Kierkegaard och svensk litteratur. Från Fredrika Bremer till Hjalmar Söderberg. Göteborg: Elanders 1950. 418 S. skr 18,–.

[175]) J. Heywood Thomas, The Christology of Søren Kierkegaard and Karl Barth. The Hibbert Journal LIII, 3 (April 1955), S. 280–288.

[176]) N. H. Søe, Karl Barth og Søren Kierkegaard. Kierkegaardiana 1955, S. 55–64.

lichen qualitativen Unterschied zwischen Zeit und Ewigkeit fast zu einem metaphysischen Prinzip radikalisiert und mit der Bestimmung des vom Ärgernis begleiteten Glaubens als eines paradoxen Wunders bei sehr viel schärferer Verneinung alles Menschlichen das nichtchristliche Leben als Verzweiflung disqualifiziert hatte, fiel Kierkegaard, so meint Søe, Barths kritischer Selbstreinigung vom Verdacht der natürlichen, anthropologischen Theologie und des an Bultmann bekämpften »religiösen Existenzialismus« zum Opfer.

Viel diskutiert und recht verschieden beantwortet ist die Frage, inwieweit Kierkegaard auch den philosophischen »Existenzialismus« verschuldet habe. Das Resultat dieser Diskussion, die in den letzten Jahren besonders breit in romanischen und angelsächsischen Journalen geführt wurde, ist indessen außerordentlich kümmerlich. Von Beitrag zu Beitrag erben sich da dieselben Simplifikationen fort, und nur selten führt einmal eine detaillierte Problemanalyse oder ein konkreter Textvergleich hinter die Schlagwortkruste ins Innere der Sache. Die behutsame Abmessung der Nähe und der Ferne, die in schwer erfaßbarer Synthese das Verhältnis der modernen Existenzphilosophen zu Kierkegaard auszeichnen, kann jedenfalls nicht glücken, solange man über thematischen Ähnlichkeiten die Verschiedenheit der Intentionen vergißt oder umgekehrt jede Verbindung leugnet und das wie S. Holm im speziellen Falle Sartre's mit dem Gegensatz von Platonismus und Nominalismus begründet[177]). Nicht weniger unbefriedigend ist es, wenn man wie F. Buri[178]) zwar die im gemeinsamen Interesse am konkretgeschichtlichen Menschen liegende Identität und die im Christlichen aufbrechende Differenz gegeneinander abwägt, aber bei alledem die »Existenzphilosophie« als eine einheitliche Größe voraussetzt. Unter denen, die Kierkegaard selbst schon in eine Gesamtdarstellung der Existenzphilosophie einbeziehen, ist K. F. Reinhardt[179]) einer der wenigen, die trotz Offenheit für allgemeine Zusammenhänge die fundamentalen Unterschiede zwischen den einzelnen Denkansätzen gebührend berücksichtigen. Den Vorzug, die moderne Bewegung in die – hier katholisch gedeutete – Geschichte abendländischer Philosophie einzustellen, teilt Reinhardt's Buch mit L. Gabriels Interpretation der Existenzphilosophie als einer dem Ansatz Descartes' folgenden Form des »Urgrunddenkens«, d. h. der nichtgegenständlichen Metaphysik[180]). Von der existentiellen, durch die Tradition der protestantischen Erbsündentheologie und des Pietismus motivierten Modifikation des cartesianischen Idealismus aus betrachtet Gabriel Kierkegaards Existenzbegriff vorzüglich in der Dimension des Paradoxes, das sich in der christlichen Sphäre erfüllt. Während solchermaßen Kierkegaard die Existenz religiös auslegt, gewinnt sie bei Heidegger einen spezifisch ontologischen, bei Jaspers einen autonom-ethischen und bei Sartre, der in Gabriels Augen die Tiefe des Urgrundes nicht erreicht, einen ästhetisch-psychologischen Sinn. Auf Kierkegaards Existenzbegriff führt auch J. Wahl die Philosophie eines Jaspers, Heidegger, Marcel, Sartre und Camus zurück[181]). Der Preis dieser Deduktion ist allerdings eine allzu

[177]) Søren Holm, Kierkegaard. Wiesbaden: Steiner 1956 (Institut für europäische Geschichte Mainz. Vorträge Nr. 11). 27 S. DM 1,80.

[178]) Fritz Buri, Kierkegaard und die heutige Existenzphilosophie. Theologische Zeitschrift VII, 1 (Jan.-Febr. 1951), S. 55–65.

[179]) Kurt F. Reinhardt, The Existentialist Revolt. The main themes and phases of Existentialism. Kierkegaard-Nietzsche-Heidegger-Jaspers-Sartre-Marcel. Milwaukee: Bruce 1952. VII + 254 S. $ 3,50.

[180]) Leo Gabriel, Existenzphilosophie. Von Kierkegaard bis Sartre. Wien: Herold 1951. 416 S. DM 12,–.

[181]) Jean Wahl, Petite histoire de »L'Existentialisme«. Suivie de Kafka et Kierkegaard Commentaires. Paris: Editions Club Maintenant 1947. 131 S.; ders., Esquisse pour une

lehrmäßige Kierkegaardauffassung. Immerhin ist dies das kleinere Übel im Vergleich mit dem journalistisch aufgeputzten Romantizismus, durch den A. Ussher dem »melodramatischen« Charakter des Existenzialismus gerecht werden will[182]). Kein Wunder da, daß Kierkegaard in der wahrhaft gespenstischen Gesellschaft Heideggers, der vor dem Tode zittert, und Sartre's, der vor dem Anderen zittert, trotz religiösen Bebens mehr Gelegenheit zur Exhibition seiner histrionischen Talente als zur Demonstration seiner philosophischen Bedeutung bekommt.

Derjenige Denker, der am ehesten als »Existenzphilosoph« bezeichnet werden kann und zugleich am stärksten von Kierkegaard beeinflußt wurde, ist zweifellos Jaspers. Neben einem dem Verhältnis von Jaspers und Kierkegaard gewidmeten Aufsatz von C. Fabro[183]) und der Arbeit, in der J. Wahl seine auch schon früher und andernorts mitgeteilten Gedanken über dieses Verhältnis ausführlicher vorträgt[184]), verdient hier die oben besprochene Abhandlung von J. Sperna Weiland[185]) besondere Beachtung, und zwar gerade wegen der eindringlichen Betonung der Differenz, die sich für den Verfasser daraus ergibt, daß Kierkegaard in der Hinnahme des Offenbarungsfaktums die Humanität transzendiert, Jaspers aber selbst noch das Absurde in die Immanenz einer allgemeinen Religiosität einfängt. Die zwischen Verehrung und Verkehrung spielende Dialektik der erheblich komplizierteren Kierkegaardrezeption Sartre's, mit der sich auch J. Hohlenberg[186]), W. Lowrie[187]) und C. Larsen[188]) beschäftigen, analysiert am schärfsten J. Grooten[189]). Über die Beziehung Heideggers zu Kierkegaard liegen zwei Bücher vor, die beide je in ihrer Art spekulativ sind, aber die Mehrdimensionalität der Betrachtungsweisen zu wenig hervorkommen lassen. Es ist zwar ein wichtiges Unternehmen, wie M. Wyschogrod[190]) Kierkegaards Ansätze einer existenzialen Ontologie Heideggers Explikation des Daseins gegenüberzustellen. Doch scheint eine gewisse Dürftigkeit der Einsichten, zu denen Wyschogrod im Ausgang von der Differenz zwischen Existenz und Sein kommt, darauf hinzudeuten, daß die Ontologie der Existenzdialektik nicht so sehr ein lehrmäßig in ihr impliziertes Element ist als vielmehr der von ihr kommentierte Text, der ihr vorausliegt. K. E. Løgstrup[191]) versucht die Verschiedenheit der Ebenen dadurch zu charakterisieren, daß er Kierkegaards Denken im Gegensatz zum »ontologischen« Heideggers als »ethisch-religiös« bezeichnet. Von diesem Unterschied sind nach seiner Ansicht die Übereinstimmungen, die er beson-

histoire de l'existentialisme. De Kierkegaard à Kafka, Heidegger et Sartre. Une introduction à la pensée contemporaine. Paris: l'Arche 1949. 160 S. 195 ffrs.

[182]) Arland Ussher, Journay through Dread. A study of Kierkegaard, Heidegger and Sartre. New York: Devin-Adair 1955. 160 S. $ 3,75.

[183]) Cornelio Fabro, Jaspers et Kierkegaard. Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques XXXVII (1953), S. 209–252.

[184]) Jean Wahl, La pensée de l'existence. Paris: Flammarion 1951 (Bibliothèque de philosophie scientifique). 292 S. 625 ffrs.

[185]) Siehe Anm. 81.

[186]) Johannes Hohlenberg, Jean-Paul Sartre og hans forhold hie Kierkegaard. Samtiden LVI, 5 (Mai 1947), S. 310–322.

[187]) Walter Lowrie, »Existence« as understood by Kierkegaard and for Sartre. Sewanee Review LVIII, 3 (1950), S. 379–401.

[188]) Curtis W. R. Larsen, Kierkegaard and Sartre. The Personalist XXXV (1954), S. 128 bis 136.

[189]) Johan Grooten, Le soi chez Kierkegaard et Sartre. Revue philosophique de Louvain L (Febr. 1952), S. 64–89.

[190]) Michael Wyschogrod, Kierkegaard and Heidegger. The Ontology of Existence. London: Routledge and Kegan Paul 1954. XII + 156 S. 16 s.

[191]) K. E. Løgstrup, Kierkegaards und Heideggers Existenzanalyse und ihr Verhältnis zur Verkündigung. Berlin: Blaschker 1950. 127 S.

ders treffend am Phänomen der Uneigentlichkeit und am Schuldbegriff aufweist, umfangen; denn Heidegger versammelt alle einzelnen Bestimmungen in der formalen Struktur der Sorge, Kierkegaard aber im Begriff der unendlichen Forderung. Indessen nimmt auch Løgstrup die Andersartigkeit der Intentionen noch nicht ernst genug. Eine philosophische Anthropologie nämlich, auf die hin er die beiden Denker einigt, ist weder das Ziel Kierkegaards noch dasjenige Heideggers. Man kann deshalb nicht so schlicht wie Løgstrup sagen, »daß das Anliegen der beiden dasselbe ist. Für beide ist die Frage, wie der Einzelne in der Eigentlichkeit lebt, ohne sich an die Menge zu verlieren« (S. 43). Nein, die »Frage« Heideggers zielt einzig auf das Sein, die Kierkegaards ausschließlich auf das Christwerden. Nur weil Løgstrup davon absieht und Kierkegaards Denken als eine vom Christentum ablösbare Philosophie im Raum humaner Immanenz betrachtet (vgl. S. 35), kann er die Formalität der unendlichen Forderung kritisieren und ihr die Positivität der mir vom Anderen aufgeladenen, zugleich unendlichen und inhaltsbestimmten Verantwortung entgegensetzen. Leer und formal nämlich bleibt bei Kierkegaard – wie die Einleitung zum 'Begriff Angst' bekundet – nur die unendliche Forderung der immanenten Ethik, wohingegen die Forderung jener Ethik, die die Dogmatik zur Voraussetzung hat, in der Begegnung mit dem anderen schlechthin, mit Jesus Christus, ihre inhaltliche Erfüllung findet.

VIII. Das Kierkegaardbild in der neueren Forschung und Deutung

Blicken wir auf die verwirrende Fülle des ausgebreiteten Materials zurück, so scheint die Rede von einem Kierkegaard»bild« in der neueren Forschung und Deutung nicht eben angemessen zu sein. Wie sollten sich die zusammengetragenen Züge zu einem einheitlichen Bild ordnen? Wo ist der Faden, der die einzelnen Beiträge durchzieht, wo das Band, das die gesonderten Gruppen – die Gesamtdarstellungen, die zentralen Deutungen, die biographischen und die historischen Forschungen – verknüpft? Und gesetzt selbst, wir würden die »zentralen Deutungen« mit Recht in den Mittelpunkt stellen, sind nicht vor allem sie ganz und gar widersprüchlich? Worin liegt das Gemeinsame zwischen denjenigen Interpreten, die in Kierkegaards Denken die Aneignung der Faktizität seiner ihm geschichtlich vorliegenden Situation sehen, und jenen anderen, nach denen Kierkegaard alles Bestehende in die Freiheit der absoluten Subjektivität auflöst, und das womöglich gerade in der Konsequenz der Situation, in der er als nachidealistischer Denker stand? Wollen wir die im Titel ausgesprochene Behauptung, es gäbe ein einheitliches Bild des heute gedeuteten Kierkegaard, aufrechterhalten, so könnten wir uns von einer Antwort auf die zuletzt gestellte Frage nur dann entbinden, wenn sich auf Grund objektiver Kriterien feststellen ließe, daß eine der Auslegungen falsch ist. Das aber ist im ganzen nicht möglich. Worin also liegt das Gemeinsame? Darin, daß Kierkegaard nach beiden Interpretationen sich als beständig Bestehendes, als Selbständiges aufhebt. Dort, indem er sich aneignendkorrigierend auf das Bestehende verweist und als Aneignender nichts Eignes, Fürsichseiendes, als Korrektiv kein Normativ sein will. Hier, indem das Aufheben des unmittelbar Vorliegenden selbst als der Grundzug seines Denkens hervortritt. Die Unbeständigkeit begegnete uns ebenso bei der Beschäftigung mit den Gesamtdarstellungen, denen zufolge es das Prinzip der Kierkegaardschen Schriftstellerei ist, die Einzelschriften derart aufeinander anzuweisen, daß keine

für sich selbst bestehen bleibt. Der »teleologische Sinn« dieser Methode ist die Aneignung. Mag man auch bezweifeln, ob das vom Leser Anzueignende das von Kierkegaard angeeignete Christentum ist, die Aneignung durch den Leser ist in jedem Falle das Worumwillen der Selbstbeseitigung Kierkegaards. Kierkegaard beseitigt das Fixe und Fertige seines Werkes, um den Leser in sich selbst zurückzurufen, nach der einen Deutung in der Absicht, durch den Entzug alles Vorgegebenen zum reinen Akt der Subjektivität zu bewegen, nach der andern mit der Intention, zur existentiellen Verwirklichung des dogmatisch bewahrten Christentums aufzufordern, das er als unselbständiges Medium vermittelt.

Die Unbeständigkeit eines Kierkegaardschen Textes ist also dreifacher Natur: einmal besteht er nicht für sich, sondern nur in Beziehung auf die Tradition, sei es des Christentums, sei es der neuzeitlichen Philosophie der Subjektivität; zum andern besteht er nur in Beziehung auf das selbst nicht mehr vorliegende Ganze der »Verfasserschaft«; und zum dritten soll er auch in dieser Bezogenheit nicht bestehen bleiben, sondern vom Leser in den Vollzug seiner Existenz aufgehoben werden. Erst das ist Kierkegaard: das Ganze aus dem besonderen Text und allen anderen Texten, der existenzdialektisch in ihm verwandelten Tradition und dem ihn sich aneignenden Leser.

Der intellektuale Modus der existentiellen Aneignung ist aber die Deutung. Deren Gegensatz ist die Forschung, die gerade desto vollkommener ist, was sie ist, je mehr sie ihren Gegenstand von sich weghält und in dieser Selbständigkeit bestehen läßt. Wenn Kierkegaard nichts beständig Bestehendes ist, so erweist sich die Deutung als der angemessene Zugang zu ihm, und so verliert die Forschung ihren Eigenwert. Doch verharrt diese gegenüber jener in unabdingbarer Dienststellung. Denn wohl hat der Deutende Kierkegaards Text aufzuheben, aber das, was er aufhebt, muß auch Kierkegaards Text sein. Den Text stellt die Forschung der Deutung bereit. Daraus ergibt sich im Forschungsbereich das Primat der Werkforschung vor der Personforschung. Während nämlich Kierkegaards Werk das Aufzuhebende ist, geht seine Person gar nicht erst in den Aufhebungsprozeß ein. Kierkegaard hält sie von vornherein draußen als das, was unaufhebbar das Eigene ist und darum vom Leser nicht angeeignet werden kann. Zur Werkforschung, die sich in Edition, Gesamtdarstellung und Einzelanalyse verzweigt, gehört aber ebenso die Untersuchung der historischen Beziehungen, die auf Grund der transformativen Funktion der Existenzdialektik diese selbst konstituieren[192]).

---

[192]) (Anmerkung bei der Korrektur.) Es sei noch auf die folgenden zwei Bücher hingewiesen, die dem Referenten erst nach Abschluß seines Berichts zugänglich wurden: J. H. Thomas, Subjectivity and Paradox. Oxford: Blackwell 1957. VIII + 174 S. 18 s.; David E. Roberts, Existentialism and Religious Belief. Edited by Roger Hazelton. New York: Oxford University Press 1957. VIII + 344 S. $ 5,–. An wichtigeren Aufsätzen ist nachzutragen: H. Getzeny, Kierkegaards Eindeutschung. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte der letzten hundert Jahre. Historisches Jahrbuch, 76. J. (1957), S. 181 bis 192; Berndt Gustafsson, Kierkegaard und das Abendmahl. Kerygma und Dogma III (1957), S. 316–329; Kurt Paul Janz, Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts 'Don Juan'. Musikforschung X, 3 (1957), S. 364–381. Was E. Tielsch über 'Kierkegaard und die Phänomenologie der Ehe', Zeitschrift für philosophische Forschung XI, 2 (1957), S. 161–187, zu sagen hat, betrifft vielleicht die Ehe, aber wohl kaum Kierkegaard (und noch weniger die Phänomenologie). Besondere Beachtung verdient dagegen: Niels Thulstrup, Kierkegaards Verhältnis zu Hegel. Theologische Zeitschrift XIII, 3 (1957), S. 200–226. Thulstrup bereitet auch ein größeres Kierkegaardwerk vor, das demnächst bei Harper (New York) erscheint.

Stand und Aufgaben der Calderónforschung

(Ergebnisse der Jahre 1940–1958)[1]

Von Hans Flasche (Marburg)[2]

In den letzten Jahrzehnten, insbesondere seit Valbuena Prat eine Rückkehr zu Calderón (»vuelta a Calderón«) forderte (1927)[3], sind manche Bezirke im Schaffen des Dramatikers erhellt worden. Noch immer aber bietet sein Werk eine Fülle ungelöster Probleme. Wir wollen versuchen, unter stillschweigender oder zuweilen ausdrücklicher Berücksichtigung der wichtigsten älteren Literatur, die Forschungsergebnisse der Jahre 1940–1958 so zu betrachten, daß wir einen Überblick über das Erreichte und den weiter zu beschreitenden Weg gewinnen[4].

Vor welchen Aufgaben die Calderónforschung steht, mit welchen Schwierigkeiten sie zu kämpfen hat, zeigen schon die in der einschlägigen Literatur oft wiederkehrenden Hinweise auf die kaum gegebene Möglichkeit, das Werk des Dichters durch genauere Kenntnis seines Lebens erklären zu helfen[5]. Die Studie von E. Juliá-Martínez über Calderón de la Barca en Toledo[6] und die mehr genealogisch orientierte Arbeit von Constancio Eguia-Ruiz[7] wollen und

[1]) Ein Teil der hier veröffentlichten Ausführungen wurde in Vorträgen, die der Verfasser im April 1958 in Barcelona und Madrid hielt, dargeboten.

[2]) Die zahlreichen, augenblicklich in Arbeit befindlichen Beiträge zur Calderónforschung, über die der Verfasser dieses Sammelreferates sich genau orientieren konnte, werden nicht erwähnt. Desgleichen fanden Übersetzungen keine Aufnahme, obgleich sie zuweilen interessante Einsichten in die Rezeption des Gedankengutes Calderóns durch Nichtspanier vermitteln. Man vergleiche z. B. die Bemerkung von Max Oppenheimer: The Spanish comedia del Astrólogo fingido portrays the confusion and uncertainty of the various characters, their desperate efforts to distinguish truth from deception; the French adaptation stresses more how love can drive individuals to become unfaithful and betray their friends . . .» (Supplementary data on the French and English adaptations of Calderón's El Astrólogo fingido [Revue de littérature comparée XXII, 1948, p. 549]).

[3]) Vgl. dazu p. 212 seines 215 (216) Seiten umfassenden Buchs: Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras. Barcelona, Editorial Juventud 1941. Vgl. auch das 703 Seiten zählende Werk desselben Verfassers: Historia del teatro español. Barcelona, Noguer 1956.

[4]) Daß auch heute die Forderung nach verständnisvoller Interpretation des hier in Rede stehenden spanischen Dramatikers ausgesprochen werden muß, beweist z. B. die spanische Literaturgeschichte (An Introduction to Spanish Literature) aus der Feder von George Tyler Northup (Chicago, University of Chicago Press, Illinois 1955). Es heißt dort über Calderón: The hair-splitting subjects of logic, law, and theology claimed his attention (p. 306). – His (sc. des jungen Calderón) interests were divided between theology, dueling, and petticoats. . . . His ideas fail to interest today (p. 307). – He is also the poet of the reaction. The Renaissance liberated; the reaction enslaved (p. 308). – Their fault (sc. cape-and-sword-plays) is that they are too ingenious (p. 308).

[5]) Ich sehe hier von der prinzipiellen Frage, ob und in welchem Ausmaß Werk und Leben zusammen betrachtet werden müssen, natürlich ab.

[6]) Revista de Filología Española XXV (1941), p. 182/204.

[7]) Cervantes, Calderón, Lope, Gracián. Nuevos Temas Crítico-Biográficos. Madrid 1951. Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica. Anejos de Cuadernos de

können die Biographie, welche Cotarelo y Mori schrieb[8]), nicht genügend ergänzen. Eine Biographie Calderóns aber, die alle noch nicht hinreichend bekannten Abschnitte seines Lebens erhellen würde, wäre auch erforderlich, um die kaum glaublich erscheinende, psychoanalytisch begründete Beurteilung durch Constandse[9]) auf ihre Haltbarkeit prüfen zu können.

In engstem Zusammenhang mit dem soeben formulierten Desideratum der Calderónforschung steht ein zweites: das Werk über die Bildungsgeschichte Calderóns, das alle bisher gefundenen Einzeltatsachen vereinigt und die noch bestehenden Lücken unserer Kenntnis in diesem Bereich füllt. Wir brauchen eine solche Darstellung nicht etwa, um jenen von Brenan noch 1953 ausgesprochenen Behauptungen, der große Dramatiker habe keine historischen und geographischen Kenntnisse unter Beweis gestellt, ihren negativen Akzent zu nehmen[10]). Denn wir wissen, daß Calderón historische, geographische, botanische, zoologische »Wirklichkeit« für den künstlerischen Wert seines Werkes als irrelevant erachtete. Daher darf man ihm seine diese Wirklichkeit verlassende Darstellung nicht anrechnen.

Das Buch über den Stand der Bildung Calderóns müßte seine Beschäftigung mit der Bibel, antiker, mittelalterlicher und moderner Literatur, vor allem im Bereich der Theologie und Philosophie, genau untersuchen und den Weg, auf dem diese Literatur zu ihm gelangte, angeben. So könnte man bei dem Thema »Calderón und die Antike« z. B. die Frage stellen, ob er die großen griechischen Tragiker gekannt hat. In welchem Ausmaß war ihm sein Landsmann, der »Séneca español« aus La vida es sueño, tatsächlich vertraut? Welchen Platz nehmen Plinius oder Heliodoros, um noch zwei Namen der Antike zu nennen, in Calderóns Beschäftigung mit dem griechisch-römischen Altertum ein? Daß Calderón Einzelbestandteile antiken Wissens in sein Werk aufnahm – sei es nach eigenem Studium der Autoren oder nach Benutzung dieses oder jenes Sammelwerkes –, können wir aus einem kleinen, aber genau nachweisenden Artikel Oppenheimers ersehen[11]). Der in der comedia El astrólogo fingido geschilderte, den vorsichtigen und treuen, wachsamen und schweigsamen Liebenden symbolisierende Vogel hat »una piedra en el pié y otra en el pico«. Diese Charakterisierung wies Oppenheimer in Plutarchs Moralia nach[12]).

Mit der antiken Mythologie im Werke Calderóns hatten sich im 19. Jahrhundert Leopold Schmidt[13]), Johann Abert[14]) und Antoine de Latour[15]) beschäftigt. Die

---

Literatura 8. Die Schrift umfaßt 158 Seiten.

[8]) Emilio Cotarelo y Mori, Ensayo sobre la vida y obras de Pedro Calderón de la Barca. Madrid 1924 (Parte Primera). 376 S.

[9]) Le Baroque Espagnol et Calderón de la Barca. Academisch Proefschrift . . ., 1951, . . . door Anton Levien Constandse. N. V. Drukkerij Jacob van Campen. Amsterdam 1951. 144 S.

[10]) Gerald Brenan, The Literature of the Spanish People. Cambridge, University Press 1953 (Second Edition). XXII, 494 (495) S. In Chapter XII: Calderón and the late drama (p. 275/314) lese man vor allem p. 278! Vgl. auch E. M. Wilson, Gerald Brenan's Calderón (Bulletin of the Comediantes [Chapel Hill] IV [1952] 1).

[11]) Two Stones and one Bird: A Bird Lore Allusion in Calderón. (Modern Language Notes LXVII [1952], p. 253/254.)

[12]) De sollertia animalium 967 B, C; De garrulitate 510 A.

[13]) Über Calderóns Behandlung antiker Mythen. Ein Beitrag zur Geschichte der Mythologie. (Museum für Philologie, hrsg. von F. G. Welcker und F. Ritschl, X [1856], S. 313/357.)

[14]) Drei griechische Mythen in Calderóns Sakramentsspielen. Programm der königlichen Studienanstalt Passau, 1882, 40 S. (Abert untersucht folgende Stücke: I. Der göttliche Orpheus. II. Das Labyrinth der Welt. III. Der wahre Gott Pan.)

[15]) Psyché en Espagne. Paris 1879, XIX 349 S. (La Psyché de Calderón. Deux autos sacramentales de Calderón sur Psyché.)

Bedeutung der schon 1856 erschienenen Arbeit von Schmidt sei hervorgehoben. Er zeigt wohl als erster, in welcher Weise Calderón Ovid und die im 17. Jahrhundert vorhandenen Kompendien der Mythologie auswertet. Auch gelangt er z.B. zu der Erkenntnis, daß bei der Behandlung der antiken Mythen im Werk des spanischen Dramatikers »die Luft immer als ein freies, gleichsam geistähnliches Element gefaßt ist, in das der Mensch aufgenommen werden kann, um aus den Banden irdischer Not erlöst zu werden . . . umgekehrt (hat) eine Umwandlung der menschlichen Gestalt in Tier, Pflanze oder Stein bei dem spanischen Dichter die Bedeutung einer dumpfen Sinneserstarrung«[16]). Mit dieser Einsicht beweist der Verfasser die »Behandlung der antiken Mythen« im Sinne einer Vergeistigung. Im 20. Jahrhundert wandten sich u. a. Pierre Paris[16a]), H. M. Martin[17]), José M. de Osma[18]) und W. G. Chapman[19]) dem hier in Rede stehenden außerordentlich interessanten Gebiet zu. Auch Osma hat, wie Schmidt vor ihm, im Vorwort zu seiner Ausgabe »El verdadero Dios Pan« auf die wahrscheinlich von Calderón benutzten mythologischen Sammelwerke des 16. Jahrhunderts hingewiesen[20]). Max Kommerell, wohl der anregendste deutsche Calderónforscher, schrieb: »Man hat nicht das Gefühl, daß ihm (sc. Calderón) einzelne Mythen durch einzelne Quellen nahegebracht sind; er besitzt alle zusammen in einem fertigen Corpus, wie es erst durch römische Dichter literarisch ausgeführt ist.«[21]) Er wies dann auf Ovid, den griechischen Roman, gedichtete Mythologien der italienischen Renaissance, Göttergenealogien des Boccaccio und die gemalte Mythologie hin. In das Werk über den Stand der Bildung Calderóns müßten alle Quellen, durch die dem Autor so mancher mythologischer Spiele die Mythen dargeboten wurden, aufgenommen und die von Schmidt formulierten Erkenntnisse dem Stand der modernen Forschung entsprechend weiterentwickelt werden[22]).

---

[16]) a. a. O. S. 348.

[16a]) La Mythologie de Calderón. Apolo y Climene. El Hijo del Sol, Faetón. (Homenaje a Menéndez Pidal I [Madrid 1925], p. 557/570.)

[17]) The Perseus Myth in Lope and Calderón. (Publications of the Modern Language Association XLVI [1931], p. 450-460.) – Notes on the Cephalus-Procris Myth as dramatized by Lope de Vega and Calderón. (Modern Language Notes LXVI [1951], p. 238-241.)

[18]) El verdadero Dios Pan. Auto sacramental alegórico. Texto y estudio por José M. de Osma. Lawrence: University of Kansas Press 1949, 149 S. Vgl. auch id. Apostilla al tema de la creación en el auto El Divino Orfeo de Calderón de la Barca. (Hispania XXXIV [1951], p. 165/171.) Diese Untersuchung bringt u. a. auf die Antike bezügliche Bemerkungen zum Thema Schöpfung in El Divino Orfeo sowie Angabe möglicher Quellen (z. B. La Creación del Mundo y Primera Culpa del Hombre, impresa en la Parte XXIV de Madrid 1640 y atribuída a Lope de Vega).

[19]) Las comedias mitológicas de Calderón. (Revista de Literatura V [1954], p. 35/67.) Ich sehe den Wert der Studie Chapmans in der Interpretation des allegorischen Sinnes von La Estatua de Prometeo (l. c. p. 61–67).

[20]) Vgl. bes. p. 40/41.

[21]) Beiträge zu einem deutschen Calderón. I, II. Frankfurt/M., Klostermann 1946. (I: Etwas über die Kunst Calderóns, 267 S. – II: Das Leben ist Traum. Die Tochter der Luft, 298 S.) Das oben angeführte Zitat befindet sich auf S. 134 des ersten Bandes.

[22]) Die Studie von Werner Brüggemann (Romantisches in Calderóns comedia mitológica «Eco y Narciso» [Spanische Forschungen der Görresgesellschaft]), die mir in den Druckfahnen vorlag, bietet eine Reihe von nicht unwesentlichen Angaben zu Calderóns Behandlung der antiken Mythen. Ich zitiere die folgenden Sätze: «Was die Auffassung der antiken Mythologie betrifft, so entspricht der reine Spielcharakter der fiesta der Darstellung der mythischen Welt der alten Götter als freies Spiel der Phantasie. Im Gesamtwerk Calderóns verweist die phantastisch-allegorische Verwandlung der alten Mythen in den weltlichen Festspielen auf die präfigurale Umdeutung des antiken Mythos in den geistlichen Festspielen, den autos sacramentales . . . In der antiken Mythologie zeigt sich ihm (sc. Calderón), wenngleich in anderer Weise als in der christlichen Welt, das im Diesseitigen überall mögliche Wunder.» (Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!)

In der sorgfältigen und ergebnisreichen Studie 'Calderón y la música teatral' von Jack Sage[23]) ist die Frage nach den platonisch-neuplatonischen Fermenten im Denken Calderóns ins Licht gerückt worden. Vielleicht hatte Calderón, wie Sage vermutet, sie aus der Scholastik des 16. Jahrhunderts (Bartolomé de Medina) übernommen[24]). Der Terminus Scholastik führt uns zu einem sehr bedeutsamen Thema der Bildungsgeschichte unseres Autors: zur patristischen und scholastischen Literatur. Seitdem Nicolaus Margraff sich in seiner aus der Schule Adolf Dyroffs hervorgegangenen Dissertation[25]) die Frage vorgelegt, an welchen Quellen Calderón patristisches und scholastisches Gedankengut schöpfte, hat man immer wieder – ausdrücklich oder stillschweigend – auf die wertvollen, weil bahnbrechenden Ausführungen dieses jungen Philosophen zurückgegriffen. Es ist nach nunmehr sechsundvierzig Jahren an der Zeit, den wohl zuerst von Margraff in seinem Kapitel Beurteilung der Calderónschen Seelenlehre und ihre mutmaßlichen Quellen[26]) gegebenen Anregungen in umfassendster Weise und mit höchster wissenschaftlicher Präzision beharrlich bis in alle Einzelheiten nachzugehen. Dadurch wäre man in der Lage, den schon von A. A. Parker in verschiedenen seiner ausgezeichneten Schriften nachgewiesenen Parallelen oder auch nur Ähnlichkeiten zwischen calderonianischen Gedankengängen auf der einen, patristischen und thomistischen auf der anderen Seite weitere Forschungsergebnisse anzureihen[27]). Vielleicht wäre es nach Kenntnis der Texte und Ausgaben, mit deren Hilfe Calderón sich patristisches und scholastisches Denken zu eigen machte, möglich, die in Frage kommenden lateinischen Stellen, die ihm als Basis seines Formulierens dienten, anzugeben. Die Frage, ob der spanische Dramatiker mehr Augustinist oder mehr Thomist sei, steht in eifriger Diskussion. Parker bezeichnet den Gedankeninhalt der Werke als in erster Linie augustinisch, Terminologie und Technik in erster Linie als thomistisch[28]). Eine genaue Einsicht in die Bildungsgeschichte Calderóns könnte auch hier helfen und die Feststellungen Parkers weiter unterbauen.

In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis von E. R. Curtius künftiger Forschung dienlich zu machen. Auch Calderóns Verhältnis zu der Gesamtheit der Kirchenväter nämlich – nicht nur dasjenige zu Augustinus – muß geprüft werden. »Von ihnen stammt – sagt Curtius – das geschichtliche Weltbild des Christentums, das sich nach den Heilstatsachen der Schöpfung, des Falles, der Erlösung und des Weltgerichtes gliedert.«[29]) Unter ihnen waren viele orientalische Väter,

---

[23]) Bulletin Hispanique LVIII (1956) p. 275/300.

[24]) Z. B. den in La vida es sueño wirkenden Idealismus der reinigenden Liebe.

[25]) Der Mensch und sein Seelenleben in den Autos Sacramentales des Don Pedro Calderón de la Barca. Diss. phil. Bonn 1912, 114 S.

[26]) S. 96/112.

[27]) Vgl. S. 623 (Anm. 90), 634, 640/641 dieser Studie!

[28]) Alexander A. Parker, The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales. Oxford and London. The Dolphin Book Co. Ltd. 1943, 232 S. Zum oben erwähnten Problem vgl. man p. 69/70. – Carmelo Samonà spricht von einer «sfumatura di tradizione agostiniana incorporata nel tronco del tomismo». (Calderón nella critica italiana del Novecento p. 85 / Studi di Letteratura Spagnola. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma. Studi e ricerche. Quaderno IV. Pisa 1955. Libreria Goliardica Editrice, 165 S.)

[29]) George, Hofmannsthal und Calderón (Kritische Essays zur Europäischen Literatur. Bern 1950), S. 191. Vgl. die Übersicht der von Calderón in den Autos Sacramentales genannten Kirchenschriftsteller bei Eugenio Frutos, La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales. (Instituto Fernando el Católico [C.S.I.C.] de la Excma. Diputación Provincial Zaragoza 1952 [No. 59] p. 68/71). Das Werk umfaßt V 345 Seiten.

und Calderón mag etwas von seinem christlich-orientalischen Geiste durch sie empfangen haben[30]). Das bliebe in einer Sonderuntersuchung darzulegen.

Die Bildungsgeschichte Calderóns aber wäre unvollständig, wenn nicht auch Licht auf seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Willensfreiheit geworfen würde, das die Theologen der damaligen Epoche, vor allem Bañez und Molina, so heftig diskutierten[31]).

So eng wie Leben und Bildungsgeschichte miteinander, so eng sind mit diesen beiden Themen der Calderónforschung die Probleme der Chronologie und Klassifikation der Werke verknüpft. Zwar wissen wir von einigen Stücken, wann sie entstanden. (Das Spiel vom Standhaften Prinzen z. B. wurde 1628 geschrieben und 1629 aufgeführt.) Die Entstehungszeit vieler anderer Schöpfungen liegt noch nicht genau fest. No hay más fortuna que Dios, ein Auto Sacramental, wird jetzt von Parker mit guten Gründen ins Jahr 1653 verlegt[32]). Wie aber steht es – um ein anderes Beispiel zu nennen – mit Los Encantos de la Culpa? Im Anschluß an Cotarelo y Mori finden wir in der von Valbuena Prat 1942 besorgten Ausgabe das Jahr 1649 angegeben[33]), in der von ihm 1952 veranstalteten der Autos Sacramentales das (mit Fragezeichen versehene) Jahr 1645[34]). Die bislang aufgestellten chronologischen Tabellen stimmen nicht überein. In der soeben erwähnten Edition der Autos Sacramentales befindet sich eine Tabla Cronológica[35]). Vergleichen wir sie mit der von Hilborn 1948 publizierten Table[36]), so stehen wir in der Tat vor großen Differenzen. Wenn man auf der einen Seite geneigt ist, dem Ergebnis Hilborns zuzustimmen, das auf Grund einer einheitlich und mit strenger Konsequenz für das gesamte Werk Calderóns durchgeführten Methode – nämlich statistischer Erfassung vom Dichter angewandter Versmaße – erzielt wurde, so darf man auf der anderen Seite den 1950 ausgesprochenen Einwand Slomans nicht außer acht lassen: Sloman behauptet, daß nur ein so umfangreiches Schrifttum wie das Lope de Vegas statistischen Methoden den erforderlichen Grad an Sicherheit verleihen könne[37]). Gewiß ist

---

[30]) Vgl. Curtius a.a.O. (Anm. 29) S. 198.

[31]) Eine in die Erhellung der Bildungsgeschichte einzubeziehende Aufgabe stellt die (noch nicht ausreichend bewiesene) Behauptung von Angel Valbuena Briones dar, Calderón sei durch Petrarca beeinflußt. (Calderón de la Barca, Dramas de honor I [A secreto agravio secreta venganza] Edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe 1956, p. LX.) Die Ausgabe (= Clásicos Castellanos 141) umfaßt CIV 96 (97) Seiten.

[32]) Don Pedro Calderón de la Barca: No hay más fortuna que Dios. Edited with introduction and notes by Alexander A. Parker. Manchester University Press 1949, p. XIV. Parkers in den Spanish Texts (General Editor: J. W. Rees) erschienene Ausgabe umfaßt XL 91 (92) Seiten.

[33]) Calderón de la Barca, Autos Sacramentales II [El pleito matrimonial del cuerpo y el alma – Los encantos de la culpa – Tu prójimo como a ti] Segunda Edición corregida. Prólogo, Edición y notas de Angel Valbuena Prat. Madrid, Espasa-Calpe 1942 (Clásicos Castellanos 74) p. LIX.

[34]) Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas Tomo III Autos Sacramentales. Recopilación, Prólogo y notas por Angel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar 1952. Auf S. 405 gibt der Herausgeber unter dem Titel das Jahr 1645 (mit Fragezeichen) an und sagt dann in der Nota preliminar: . . . no lo creemos anterior a 1640. (Dieser Band der Obras Completas umfaßt 1915 Seiten.)

[35]) p. 36/37.

[36]) H. W. Hilborn, A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca. Toronto 1938. Vgl. auch die in Anm. 136-138 angeführten Studien Hilborns!

[37]) The Sources of Calderón's El Principe Constante. With a critical edition of its immediate source La Fortuna Adversa del Infante don Fernando de Portugal (a play attributed to Lope de Vega) by Albert E. Sloman. Oxford, Basil Blackwell 1950 (Modern Language Studies) p. 5. Slomans hier zitiertes Werk umfaßt VIII 228 Seiten.

das uns erhaltene Werk Lopes bedeutend umfangreicher als dasjenige Calderóns. Dennoch dürften mehr als zweihundert Stücke eine annehmbare Basis für statistische Untersuchungen bieten.

Valbuena Prat hat sich für seine Aufstellung von der Betrachtung des von Calderón gewählten Gegenstandes (asunto escogido)[38]), von der Form der dargebotenen philosophisch-theologischen Lehre (forma doctrinal)[39]), von Sprache und Versmaß, vom dramatischen Aufbau[40]), dazu auch von weniger faßbaren Kriterien wie der Frische der Inspiration[41]) leiten lassen. Solange die hier aufgeführten Teilgebiete der Calderónforschung aber nicht bis in die Einzelheiten erhellt sind, kann man sie schwerlich einer chronologischen Aufstellung dienstbar machen.

Einer mühevollen Aufgabe sieht die Calderónforschung sich auch dort gegenüber, wo es um die Klassifikation der Werke geht[42]). Bemüht man sich zunächst um die Bildung möglichst großer Gruppen, so kann man mit Valbuena Prat zwei »formas de estilo« unterscheiden: eine realistische – etwa in El Alcalde de Zalamea – und eine ideologische in den Spielen religiöser, philosophischer, mythologischer Art und in den autos sacramentales[43]). Legt man statt dieser »stilistischen« eine die Gattung berücksichtigende Perspektive zugrunde, so spricht man seit Jahrzehnten von »comedias« auf der einen, von »autos« auf der anderen Seite. Die Schwierigkeiten setzen dort ein, wo eine differenzierte Ordnung erstrebt wird. Im Diccionario de Literatura Española ist von einer »clasificación tradicional« der comedias die Rede: acht Arten werden aufgeführt[44]). Nicht aber an dieser clasificación, sondern an derjenigen der autos, die schon vor mehreren Jahrzehnten zur Diskussion gestellt wurde, sei die Problematik der Einteilung erläutert[45]). Valbuena Prat hat sich 1924 der außerordentlich schwierigen Aufgabe einer stofflichen Gliederung unterzogen[46]). Auf diese Gliederung greift er und greifen wir heute noch zurück[47]). Das besagt nicht, daß man sie als vollkommene Lösung ansehen dürfe. Gehört, so fragt man bei-

[38]) l. c. (vgl. Anm. 34) p. 1661.
[39]) ibid.
[40]) l. c. (vgl. Anm. 34) p. 111.
[41]) ibid.

[42]) Vgl. auch E. Günthner, Calderón und seine Werke, Bd. I (Freiburg 1888) S. 27ff. Klassifikation setzt Überblick über die mit Sicherheit von Calderón verfaßten Werke voraus. In diesem Zusammenhang erhalten Untersuchungen wie diejenigen von Albert E. Sloman ihren besonderen Wert. Ich denke an: La selva confusa restored to Calderón. (Hispanic Review XX [1952] p. 134/148.) Gegen Heaton wird hier mit Recht daran festgehalten, daß Parte XXVII (1633, Barcelona) eine Reihe von mangelhaften Stellen enthält, die durch Calderóns Manuskript erklärt werden; dieses stellt die frühere Version dar. 1951 bestritt Heaton, daß Calderón Verfasser des Mágico Prodigioso sei (H. C. Heaton, Calderón and El Mágico Prodigioso [Hispanic Review XIX, 1951, p. 11–36]). Auch in diesem Fall wird man ihm nicht zustimmen.

[43]) Calderón de la Barca, Autos Sacramentales I / La Cena del Rey Baltasar – El Gran Teatro del Mundo – La Vida es Sueño / Prólogo, edición y notas de Angel Valbuena Prat. Madrid, Espasa-Calpe 1951 (Clásicos Castellanos 69) p. XX–XXI. Der Band umfaßt LIX 195 (197) Seiten.

[44]) Madrid, Revista de Occidente 1953, s. v. Calderón de la Barca. An dieser Stelle sei erwähnt, daß mojigangas, entremeses und jácaras im Gesamtwerk Calderóns ja nur eine untergeordnete Rolle spielen. Vgl. Kenneth R. Scholberg, Las obras cortas de Calderón (Clavileño V 25, [1954] p. 13/19).

[45]) Über den Zweck dieser Gattung – in der Sicht Marcel Bataillons– vgl. Marcel Bataillon, Essai d'explication de l'Auto Sacramental (Bulletin Hispanique XLII [1940] p. 193/212, besonders p. 201).

[46]) Los Autos Sacramentales de Calderón (clasificación y análisis), Revue Hispanique LXI (1924), p. 1–302.

[47]) Man lese sie z. B. in Bd. 69 der Clásicos Castellanos (vgl. Anm. 43 dieser Studie!) oder in Bd. III der Obras Completas nach (vgl. Anm. 34 dieser Studie!).

spielsweise, Los misterios de la misa unter autos de circunstancias?[48]) Sind alt- und neutestamentliche autos – so müßte man u. a. weiter fragen – nicht auch »teológicos«?[49]) Gewiß sei nicht verkannt, daß in »biblischen« Stücken eher einzelne Begebenheiten dargestellt, in den theologischen aber allgemeine Probleme der Heilsgeschichte behandelt werden. Die Unmöglichkeit scharfer Trennung nach den von Valbuena Prat vorgeschlagenen Gesichtspunkten geht auch daraus hervor, daß er selbst in bezug auf die autos mitológicos sagt: »Enlaza este grupo con el de 'autos de circunstancias'.«[50]) Wie schwer es ist, eine befriedigende, allen wichtigen Differenzen gerecht werdende Klassifikation nach stofflichen Rücksichten durchzuführen, ja daß die stoffliche Perspektive allein nicht genügen kann, ergibt sich aus der Tatsache, daß der verdiente spanische Calderónforscher sich noch anderer Einteilungsart bedient. Er spricht z. B. von einem »auto sobrio y breve du su (sc. Calderóns) primera etapa« (El pleito matrimonial del cuerpo y el alma)[51]), legt also hier die Chronologie zugrunde[52]). Er spricht ferner von »una (sc. clase) en que la idea y la forma se compenetran produciéndose el tipo perfecto del drama simbólico (que . . . gira, casi siempre, en torno del misterio de la Redención); y otras en que la teología menuda triunfa, reduciéndose todo a discusiones sobre los sacramentos y especialmente el de la Eucaristía«[53]). Hier liegt eine »diferencia de valoración« vor[54]). Ihr wird eine (chronologisch nicht auszuwertende) »diferencia de modalidad« an die Seite gestellt[55]): »autos historial-alegóricos« mehr realistischer Tendenz (z. B. Mística y Real Babilonia) stehen neben »autos fantástico-alegóricos« mehr theologischer Tendenz (z. B. El Divino Orfeo)[56]).

Andere Calderónforscher haben den Versuch gemacht, die nach stofflichen Gesichtspunkten vorgenommene Gliederung Valbuena Prats zu vervollkommnen oder durch eine andere zu ersetzen. So unterschied etwa Parker Dogmatic, Scriptural (historico-theological), Apologetical, Ethical und Devotional (hagiological) autos, vollzog also eine Vereinfachung und Umgruppierung[57]). Denn er zählt beispielsweise Los encantos de la culpa, bei Valbuena Prat[58]) und schon bei Abert zu den mythologischen gerechnet[59]), zu den »ethischen«[60]). Zu diesen fügt er auch La cena de Baltasar[61]), von Valbuena Prat in Gruppe c (Autos del Antiguo Testamento) eingeordnet[62]).

---

[48]) Vgl. Bd. 69 der Clásicos Castellanos, p. XXXVII (vgl. Anm. 43!).
[49]) ibid. p. XXXIV–XXXVI.
[50]) ibid. p. XXXIV.
[51]) Clásicos Castellanos 74 (vgl. Anm. 33 dieser Studie!) p. IX.
[52]) Valbuena Prat unterscheidet die drei in Bd. 74 der Clásicos Castellanos vereinigten autos also wie folgt: el auto sobrio y breve de su primera etapa; el de asunto mitológico, de madura elaboración, a pesar de ser de una época no tardia (z. B. Los encantos de la culpa), y la consciente y deliberada ampliación por el propio autor de una nueva versión de un auto primitivo suyo (z. B. Tu prójimo como a ti) (l. c. p. IX). Hervorhebung durch Verfasser dieser Studie!
[53]) Clásicos Castellanos 74 p. XXV. Als Beispiel für die erste Gruppe gilt El gran teatro del mundo, als Beispiel für die zweite La vacante general.
[54]) ibid. p. XXVI.
[55]) ibid. p. XXVI.
[56]) ibid. p. XXVI.
[57]) l. c. (vgl. Anm. 28 dieser Studie!) p. 62.
[58]) Clásicos Castellanos 69 p. XXXIV.
[59]) a. a. O. S. 5.
[60]) Vgl. die Ausgabe des auto «No hay más fortuna que Dios», p. XIV.
[61]) ibid. p. XIV Anm. 2.
[62]) Clásicos Castellanos 69 (vgl. Anm. 43 dieser Studie!) p. XXXV.

Gegen die Klassifikation nach derartigen stofflichen Gesichtspunkten hat sich vor wenigen Jahren in einem Aufsatz über die Struktur des Standhaften Prinzen Wolfgang Kayser gewandt[63]). Er wies mit Nachdruck auf die von Hugo Friedrich in seiner Schrift Der fremde Calderón[64]) angeregte Scheidung hin: Friedrich trennt die geistlichen Schauspiele, welche die Welt als Nichtigkeit zeigen, von den ernsten Profanschauspielen, welche die Welt als Macht präsentieren und sieht in den eigentlichen Komödien die Welt als Heiterkeit ausgeprägt[65]). Zum erstenmal wird also hier der interessante und begrüßenswerte Versuch unternommen, die Gesamtheit der Werke Calderóns im Hinblick auf die verschiedenartige Bewertung der einen Welt zu gliedern[66]).

Unsere Übersicht hat wenigstens kurz eine Reihe der Probleme, die bei der Durchführung eines Planes logischer und zugleich umfassender Klassifikation der autos sacramentales zu lösen sind, streifen können. Auch hier erwachsen der Calderónforschung noch viele Aufgaben. Von einer befriedigenden Lösung der Gliederungsfrage kann erst dann gesprochen werden, wenn auch die Struktur kleiner Gruppen aufgehellt ist. So müßte innerhalb der mythologischen autos – für den Fall, daß man eine solche Gruppe bestehen ließe (Parker tut dies, wie erwähnt, nicht) – die jeweilige Stufe der Durchdringung von antikem Mythus und christlicher Theologie festgestellt werden. Eine objektiv begründbare und allgemein anerkannte Hierarchie aller autos sacramentales herauszukristallisieren – ich denke z. B. an die noch verschiedene Bewertung des Großen Welttheaters durch Parker und Valbuena Prat[67]) –, stellt wohl die zuletzt erfüllbare, krönende Aufgabe der Klassifikation dar.

Es erscheint angebracht, an dieser Stelle der Darlegungen auf die Diskussion um ein anderes Problem der Calderónforschung einzugehen. Gemeint ist das Verhältnis eines kleinen Teils der autos zu inhaltlich entsprechenden comedias. Valbuena Prat hat elf solcher comedias und autos in einer Tabelle vereinigt[68]). Schon im Jahre 1913 sprach Angelo Monteverdi sich in seiner Schrift über die Quellen von La vida es sueño gegen eine symbolische Identität von drama und auto gleichen Titels aus[69]). Dann vertraten L. E. Palacios[70]) und G. M. Bertini[71])

[63]) Zur Struktur des Standhaften Prinzen von Calderón. (Gestaltprobleme der Dichtung. Hrsg. v. Rich. Alewyn, Hans-Egon Haß, Clemens Heselhaus. Bonn, H. Bouvier 1957, S. 67/82.) S. 68.

[64]) Der fremde Calderón. (Erweiterte Fassung eines am 28. Juni 1955 auf der Jahresversammlung der Wissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg gehaltenen Festrede.) Freiburg i. Br., Hans Ferdinand Schultz 1955, 45 Seiten (Freiburger Universitätsreden. Neue Folge, Heft 20).

[65]) a. a. O. S. 34.

[66]) Es versteht sich von selbst, daß eine solche nur drei Gruppen aufweisende Einteilung manche charakteristische Eigenschaften nicht berücksichtigen kann. Ein Beispiel sei herausgegriffen. El Divino Orfeo nimmt mit Recht eine wichtige Stellung innerhalb der autos sacramentales, der geistlichen Schauspiele, ein. Fügt man es in die erste der oben genannten drei Gruppen ein, so gelangt die Tatsache, daß es ein erhabenes Loblied auf den schönen Tempel der Welt darstellt, nicht genügend zur Geltung.

[67]) Vgl. Parkers Ausgabe (No hay más fortuna que Dios) p. XV und den dritten Band der Obras Completas p. 610. Parker bewertet No hay más fortuna que Dios höher als El gran teatro del mundo.

[68]) Clásicos Castellanos 74 p. XXIX.

[69]) Le fonti de La vida es sueño (Studi di filologia moderna VI, 1913, p. 177/210, besonders p. 208).

[70]) Leopoldo Eugenio Palacios, La vida es sueño (Finisterre II, 1 [1948] p. 5–52). Vgl. id., La Vie est un songe (Essai sur le sens philosophique du drame de Calderón. In: Laval Théologique et Philosophique VII (1951) p. 123/149. Vgl. besonders p. 124/126.

[71]) Calderón, La vida es sueño. Il drama e l'auto sacramentale a cura di G. M. Bertini, Torino 1949, 196 Seiten.

die Ansicht, daß man das auto La vida es sueño nicht als ideologische Klärung der comedia betrachten könne. Auto sacramental und comedia – so hob Wolfgang Kayser hervor – seien nach Anlaß, Zweck und Stil der Aufführung zwei ganz verschiedene Dramenformen[72]). Die erwähnten Aussagen sind Exempla derjenigen Auffassung, welche die Trennungslinie zwischen auto und comedia betont sehen möchte. In der Einleitung Augusto Cortinas zu seiner Ausgabe der comedias El alcalde de Zalamea und La vida es sueño sehen wir eine davon abweichende, ja gegenteilige Meinung ausgesprochen: »En el auto sacramental La vida es sueño (1673), posterior a la comedia homónima, el simbolismo ha madurado por completo ... La comedia se explica por los autos ...«[73]) Als Stärkung der Tendenz zur Approximation von comedia und auto könnte den Verfechtern einer solchen Annäherung auch Entwistles Interpretation des Standhaften Prinzen im Sinne eines auto sacramental gelten[74]). Inwiefern die eine, inwiefern die andere der beiden hier kurz skizzierten Auffassungen zu Recht besteht, müßte in einer Spezialuntersuchung gezeigt werden. Hinweise für eine solche Untersuchung findet man in den beiden letzten Abschnitten des schon zitierten Werks von Kommerell. Ihre Überschriften lauten: Verarbeitung eigener Stücke zu Fronleichnamsspielen[75]) und Leben ein Traum weltlich und geistlich. Bei Kommerell werden beide Positionen wohl abgewogen[76]). Daß sich in der comedia La vida es sueño – im Gegensatz zum gleichnamigen auto – der Standort des Dichters nicht religiös und geschichtlich bestimmen ließe, bleibt im Hinblick auf die Gesamtpersönlichkeit und das Gesamtwerk des Dichters zu beweisen[77]).

In den vier besprochenen Forschungsbereichen – dem biographischen, dem bildungsgeschichtlichen, dem chronologischen und dem der Klassifikation harren noch viele Aufgaben dringend der Erledigung. Ähnliches gilt für das Gebiet der Editionen. Wohl sind immer wieder Ausgaben des Gesamtopus, einzelner Teile desselben oder auch von Einzelwerken erschienen. Aber eine kritische Gesamtausgabe oder auch nur eine solche der comedias oder der autos besitzen wir nicht. Mit Nutzen wird der Calderónleser und auch der Calderónforscher zu den in der Reihe Obras Eternas veröffentlichten Obras completas greifen, deren erster Band, 1951 in dritter Auflage von Luis Astrana Marín herausgegeben, die dramas, deren zweiter, 1956 von Angel Valbuena Briones ediert, die comedias und deren dritter, 1952 publiziert, die autos sacramentales enthält[78]). Astrana Marín beschließt die ausführliche Einleitung zu seinem Band mit dem aufschlußreichen Hinweis, daß die

---

[72]) a.a.O. S. 69.

[73]) Vgl. p. XXXII/XXXIII des 138. Bandes der Clásicos Castellanos (Calderón de la Barca. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea.) Estudio, edición y glosario por Augusto Cortina. Madrid, Espasa-Calpe 1955. LXIII 238 Seiten. (Zwischen LXI und LXIII befindet sich ein Criterio de esta edición. Indice General nicht numeriert.)

[74]) Calderón's Principe Constante. Two appreciations. E. M. Wilson/W. J. Entwistle. (Modern Language Review XXXIV [1939] p. 207/222.)

[75]) a.a.O. S. 251 ff.

[76]) Vgl. besonders S. 256, 258. Die Tendenz zur Betonung der Verschiedenheit scheint zu überwiegen.

[77]) a.a.O. S. 267.

[78]) Obras Completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín. Tomo I: Dramas. Madrid 1951 (1950) 1479 Seiten (= Obras Eternas 20). – Obras Completas. Tomo II: Comedias. Edición, prólogo y notas por Angel Valbuena Briones. Madrid 1956, 2156 Seiten (= Obras Eternas 21). – Obras Completas. Tomo III: Autos Sacramentales. Recopilación, prólogo y notas por Angel Valbuena Prat. Madrid 1952, 1915 Seiten (= Obras Eternas 22bis).

Texte der vier Dramen A secreto agravio, secreta venganza – El mágico prodigioso – Yerros de naturaleza – El mejor amigo, el muerto »textos definitivos« seien[79]).

Die angelsächsische Forschung bemühte sich in den Jahren, die unser Bericht berücksichtigt, u. a. besonders um das Problem der Textüberlieferung im ganzen. So hat Everett W. Hesse 1941 Teil I–IV der von Vera Tassis im 17. Jahrhundert besorgten Calderónausgaben unter stilistischen, syntaktischen, metrischen Gesichtspunkten geprüft[80]), 1946 die Fassungen des Stückes El laurel de Apolo verglichen[81]) und in seiner 1948 erschienenen Studie The Publications of Calderón's Plays in the Seventeenth Century zum erstenmal eine Reihe wichtiger Fragen aufgeworfen. Sie beziehen sich auf den Vergleich der verschiedenen Ausgaben der neun Teile des Calderónwerkes, die im 17. Jahrhundert veröffentlicht wurden[82]). Aus diesen Fragestellungen Hesses läßt sich die Fülle der im Bereich der Textkritik noch zu lösenden Aufgaben besonders klar ersehen. Hesse selbst hat noch im gleichen Jahre die erste und zweite Ausgabe der Cuarta Parte Linie für Linie im Hinblick auf Versmaß, Sprache und Stil verglichen – mit dem Ergebnis, daß die zweite Edition 1674 näher an Calderóns ursprünglichem Text steht als die des Jahres 1672[83]). Oppenheimer führte einen Vergleich zwischen den drei Ausgaben der Segunda Parte (Q 1637, QC 1637, S 1641) mit nützlichen Anregungen durch[84]). Es mag hier nur hervorgehoben werden, daß er z. B. QC nicht, wie Heaton, als Basis für jede zukünftige Ausgabe ansieht und im Gegensatz zu Hesses schon 1941 in seiner tesis doctoral (und dann auch in der soeben genannten Studie des Jahres 1948) geäußerten Meinung den Vera Tassis-Text (1686) nicht unbedingt negativ beurteilt. Dazu kann sich übrigens auch Shergold nicht verstehen: er weist allerdings in erster Linie auf die Nützlichkeit der Bühnenanweisungen des Vera Tassis hin; die Beurteilung der Textgestaltung selbst steht im Hintergrund[85]).

Bevor ich zu der Betrachtung von Einzelausgaben übergehe, möchte ich auf die meist mehrere Texte enthaltenden Bände der Clásicos Castellanos hinweisen. Sie bergen in den prólogos viele bei zukünftigen kritischen Ausgaben zu berücksichtigende Hinweise[86]). Es wäre in jedem Fall zu wünschen, daß – nach dem

---

[79]) l. c. p. 51. Schon aus dieser Bemerkung mag man entnehmen, wieviel im Bereich der kritischen Einzelausgaben der Calderónforschung zu leisten ist.

[80]) Vera Tassis' Text of Calderón's Plays (Parts I–IV) by Everett W. Hesse. New-York Unversity Press 1941. 36 Seiten (Mexiko 1941).

[81]) The two versions of Calderón's El laurel de Apolo (Hispanic Review XIV [1946] p. 213/234). Eine früher angefertigte Arbeit dieser Art (die ich nicht einsehen konnte) ist diejenige von Ella L. Christie, The wo versions of Calderón's El Conde Lucanor. M. A. Thesis. New-York University, 1938.

[82]) Philological Quarterly XXVII (1948) p. 37/51.

[83]) The first and second editions of Calderón's Cuarta Parte (Hispanic Review XVI [1948] p. 209/237).

[84]) Addenda on the Segunda Parte of Calderón (Hispanic Review XVI [1948] p. 335/340). Vgl. H. C. Heaton, On the Segunda Parte of Calderón (Hispanic Review V [1937] p. 208/224). E. M. Wilson dagegen (Notes on the text of A secreto agravio secreta venganza. Bulletin of Hispanic Studies XXXV [1958] p. 72/82) schließt sich der Meinung Heatons an. Vgl. auch noch Max Oppenheimer, A spurious edition of the Segunda Parte of the Vera Tassis Edition of Calderón's Comedias (Hispanic Review XIX [1951] p. 346/352).

[85]) N. D. Shergold, Calderón and Vera Tassis (Hispanic Review XXIII [1955] p. 212/218).

[86]) Vgl. Anm. 31, 33, 43, 73 dieser Studie sowie Clásicos Castellanos 137 (Calderón pe la Barca, Comedias de capa y espada II / La dama duende y No hay cosa como callar /

Beispiel Augusto Cortinas – jeder Herausgeber dem von ihm für die Clásicos Castellanos betreuten Text ein Criterio de su edición und ein Glosario beifügen würde.

Unter den Einzelausgaben interessieren uns hier in erster Linie die nur wenigen seit 1940 angefertigten kritischen[87]) oder eine kritische Edition wirklich vorbereitenden. Es sei hingewiesen auf Oppenheimers Text der Comedia del astrólogo fingido[88]), auf Hesses Edition des Dramas El mayor monstruo los celos[89]) und auf Johanna Rudolphine Schreks Edición crítica – hier begegnen wir im Titel dem Wort »kritisch«! – der comedia El sitio de Breda[90]). José M. de Osmas schöne Ausgabe des Werkes El verdadero Dios Pan[91]) hat den berechtigten Vorwurf auf sich gezogen, sie gebe keinen kritischen Apparat, keine Quellen für Calderóns Benutzung der patristischen Schriften, keine Einordnung des Textes in das Genus der autos, keine Interpretation des dargestellten Geschehens[92]). Dennoch bleibt sie bemerkenswert durch die lange, für die Erkenntnis der mythologischen Zusammenhänge wichtige Einleitung.

Die Calderónphilologie steht also im Bereich der Editionsleistungen für Einzel-

---

Edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe 1954 XCII, 223 (225) Seiten). – Clásicos Castellanos 142 enthält: Calderón de la Barca, Dramas de honor II / El médico de su honra – El pintor de su deshonra / Edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe 1956, 231 Seiten.

[87]) Gemeint sind damit also solche, die eine ausführliche, den Text in jeder Hinsicht «situierende» Einleitung enthalten und einen kritischen Apparat aufweisen, der alle «variantes posibles», alle möglichen Quellenangaben und erklärende Anmerkungen darbietet.

[88]) Don Pedro Calderón de la Barca. Comedia del Astrólogo Fingido. An Edition. Diss. University of Southern California 1947. III 309 Seiten.

[89]) El mayor monstro los çelos. A critical and annotated edition from the partly holographic manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca. Edited by Everett W. Hesse. The University of Wisconsin Press. Madison 1955. XI 249 Seiten. Hesses Edition gliedert sich wie folgt: Introduction. The partly Holographic Manuscript / Editions and the Eighteenth-Century Manuscript Copy / Synopsis of the Play / Sources of the Play and Treatment of the Theme by Other Dramatists / The Play and the Critics / The Play on the Boards Versification / El Mayor Monstro los Çelos / Notes / Commentary / The Partly Holographic Manuscript / Variants in the Printed Editions / Variants and Descriptions of the Eighteenth-Century Manuscript Copy. Man vgl. auch Everett W. Hesse, Obsesiones en El mayor monstruo del mundo de Calderón (Estudios [Madrid] VIII, 1952, p. 395/409). (Los personajes principales, impulsados por obsesiones, están casi constantemente en un estado de turbación que les hace reaccionar anormalmente. p. 409.) In seiner Studie El arte calderoniano en ‹El mayor monstruo los celos› (Clavileño VII, 38 [1956] p. 18/30) weist Hesse z. B. auf die geschickte Verbindung der «trama secundaria» mit der «trama principal» hin.

[90]) El sitio de Breda. Comedia de Don Pedro Calderón de la Barca. Edición crítica con introducción y notas. Proefschrift ... door Johanna Rudolphine Schrek, 1957. G. B. van Goor Zonen's U.M.N.V. s'Gravenhage, 295 Seiten. – Erwähnt seien auch die folgenden Ausgaben: Auto inédito El divino Orfeo de Calderón de la Barca. (In: Pablo Cabañas, El mito de Orfeo en la Literatura Española. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas 1948. / Instituto «Miguel de Cervantes» de «Filología Hispánica». Anejos de Cuadernos de Literatura 1. / Der Text El Divino Orfeo befindet sich auf p. 239/287 der 408 Seiten umfassenden Ausgabe.) – Don Pedro Calderón de la Barca, No hay más fortuna que Dios. Edited with Introduction and Notes by Alexander A. Parker. Manchester University Press 1949. XL 91 (92) Seiten (Spanish Texts). (Vgl. Anm. 32 dieser Studie!) – El principe constante by Don Pedro Calderón de la Barca. Cambridge at the University Press 1957 (First Edition 1938), (Cambridge Plain Texts). Introduction A. A. Parker, VII 94 Seiten.

[91]) Vgl. Anm. 18 dieser Studie!

[92]) Vgl. E. W. Hesses Beurteilung in: The Romanic Review XL, 1949, p. 298/299 und auch Bruce W. Wardroppers Rezension in Hispanic Review XIX, 1951, p. 274/276.

texte vor großen Aufgaben[93]). Vielleicht vermögen sie nicht gelöst zu werden, bevor eine umfangreiche Studie über Textkritik am Werke Calderóns geschrieben wurde. Es mag hier auf einige Einzelprobleme hingewiesen sein. Im Hinblick auf die in unseren Ausführungen über die Edition des Gesamtwerks gemachten Bemerkungen zur Notwendigkeit des Vergleichs von Versionen möchte man wünschen, daß bald Ausgaben der in Frage kommenden Stücke mit Nebeneinanderstellung verschiedener Textform erscheinen: etwa eine solche, welche die comedia Ni amor se libra de amor und die beiden autos Psiquis y Cupido in jeweils dreigeteilten Seiten zusammenfügt[94]). In kritischen Ausgaben wäre auch die Szeneneinteilung so zu berücksichtigen, daß sie dem evidenten Verlauf des Geschehens parallel geht. Sloman hat in einer feinsinnig differenzierenden Studie eindeutig nachgewiesen, daß die von fast allen Herausgebern übernommene Szeneneinteilung des Dramas El alcalde de Zalamea durch Hartzenbusch mit der Abwicklung der im Text geschilderten Handlung nicht in Einklang zu bringen ist[95]). Die oben in allgemeiner Form ausgesprochene selbstverständliche Forderung, die kritische Ausgabe müsse Quellenangaben enthalten, sei nun hier dahingehend spezifiziert, daß vor allen Dingen die aus patristischen und scholastischen Werken übernommenen Gedanken und Formulierungen nach Möglichkeit in dem von Calderón jeweils benutzten Text identifiziert und nicht wie bislang oft nur ungenau nachgewiesen werden[96]). Es wäre beispielsweise anzugeben,

[93]) Edward M. Wilson äußerte sich kürzlich über das Fehlen zuverlässiger Calderónausgaben in folgenden Worten: The existing editions provide an unfirm foundation for the work of the critic and the scholar. Except for Buchanan's La vida es sueño (erschienen 1936), Osma's El secreto a voces (erschienen 1938), Juliá's Yerros de naturaleza and Morel-Fatio's and Hesse's editions of the manuscripts of El mágico prodigioso (erschienen 1877) and El mayor monstruo los celos (1955) we can be sure of very few. (Notes on the text of A secreto agravio secreta venganza. Bulletin of Hispanic Studies XXXV [1958] p. 81/82.) Es sei hier noch auf folgende (vor 1940 angefertigte Ausgaben hingewiesen: En esta vida todo es verdad y todo mentira. An edition from the autograph with introduction and notes by Carlos Castillo. Chicago 1925 (Humanistic Theses). – El secreto a voces. An edition with introduction and notes of the autograph manuscript of 1642 by Dorothy Porter Cummings. Ohio 1933. (Diese beiden Ausgaben habe ich nicht eingesehen.)

[94]) Vgl. zu dieser Forderung den dritten Band der in Anm. 87 dieser Studie zitierten Obras completas p. 339 (col. a).

[95]) A. E. Sloman, Scene Division in Calderón's El alcalde de Zalamea (Hispanic Review XIX [1951] p. 66/71).

[96]) Hier einige Beispiele für mehr oder minder genaue Angaben! W. J. Entwistle weist in seiner Arbeit Controversy in the autos of Calderón (Romanische Forschungen LX [1947] S. 631/646) darauf hin, daß man zum Verständnis des Textes El mágico prodigioso zu Contra gentiles (Thomas von Aquin) greifen müsse. – Sloman führt in seinem Werk über die Quellen des Standhaften Prinzen die Schilderung des Ertragens unglücklicher Ereignisse in diesem Werk Calderóns auf De civitate Dei I, XIII zurück (a.a.O. p. 85 [vgl. Anm. 37 dieser Studie!]). Vgl. auch seinen Hinweis auf die thomistische fortitudo (p. 73)! – Im 69. Bande der Clásicos Castellanos wird zu Zeile 80 des Stückes La vida es sueño De Genesi ad Litteram X, 32 angegeben. – Als Quelle zum auto sacramental Tu prójimo como a ti führt Valbuena Prat (Obras completas III [1952] p. 1409) Augustinus, Quaestiones in Evangelium secundum Lucam XIX an. – In seiner Studie Los autos calderonianos en el ambiente teológico español (Clavileño III, 15 [1952] p. 33/35) zeigt er, daß Calderón möglicherweise eine Reihe seiner Darlegungen und Motive unter Berücksichtigung der «discursos» des Augustiners Fray Basilio Ponce de Leon und die Theologia mystica des Augustiners Fray Agustín de San Ildefonso in seine autos sacramentales eingeschmolzen hat. Gustaf Fredén hat 1954 in seinem kleinen, einige nützliche Bemerkungen enthaltenden Buch La Cena de Amor (Estudios sobre Calderón de la Barca. Madrid, Insula 55 S. / Instituto Ibero-Americano Gotemburgo, Suecia) für die Textstelle in El Divino Orfeo, die Orpheus als den Dirigenten der Musik des Erdkreises und maestro de capilla bezeichnet, einen Hinweis auf Clemens von Alexandrien gegeben

woher in La serpiente de metal die Charakterisierung der idolatría als »público archivo de pecados« stammt[97]). Wissen wir lediglich, daß sie »tomada de la patrística« ist?[98]) Die Feststellung »Hay gran influjo de las Confesiones de San Agustín« müßte in einer edición crítica für El Sacro Parnaso nachgewiesen werden[99]). Nicht nur solche Nachweise sind zu führen: es ist auch zu zeigen, in welcher Art Calderón die benutzten Texte wiedergibt, neu gestaltet, interpretiert[100]).

Eine der Aufgaben, die – obgleich sie zu den interessantesten gehört – weit von einer Lösung entfernt scheint, ist die umfassende, systematische Untersuchung der Sprache des großen Dramatikers. Auf die bisher vorliegenden, vor allem aber auf die noch zu leistenden Arbeiten in diesem Bereich soll so intensiv wie hier möglich eingegangen werden. Wie auf anderen Gebieten der Calderónforschung ist es auch in diesem Fall geboten, das gesamte umfangreiche Werk gegenwärtig zu haben und den Autor nicht zuletzt aus sich selbst zu erklären[101]). Statistische Methoden können im linguistischen Forschungssektor zu guten Ergebnissen führen – um so mehr, da vielleicht die allgemeinste Charakterisierung, die man im Hinblick auf Calderóns Sprache machen kann, die Feststellung eines auffallend schematischen Verfahrens bedeutet. Zunächst mögen nun diejenigen Studien betrachtet werden, welche ein Thema aus den Gebieten der Metaphorik und Rhetorik behandeln. In einem zweiten Abschnitt wenden wir uns dann den sprachwissenschaftlichen Untersuchungen im eigentlichen Sinne zu.

Die Metaphorik von fünfzig autos sacramentales ist durch Mc Garry[102]), die Metaphorik der comedias durch Horst untersucht worden[103]). Horst hat mit Recht betont, daß auch die Fabel eines Stückes, der Schauplatz und die einzelne Redefigur Metaphern sein können. Außerdem mag hervorgehoben sein, daß der Unterschied zwischen der Metapher Góngoras (als dichterischer Schmuckform) und derjenigen Calderóns (als dichterischer Schmuckform und bildlicher Denk-

---

(vgl. p. 17, 45). Man lese dazu E. R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (Bern 1948) S. 248/249.

[97]) Im dritten Band der Obras completas liest man: En cambio, el prosaismo campea en frases como la que dice la Idolatría de que es 'público archivo de pecados', tomada de la patrística» (p. 1527).

[98]) Vgl. Anm. 97.

[99]) Obras completas III p. 775.

[100]) Ich denke etwa an die Wiedergabe des Magnificat (Luc. I, 46/55) in Tu prójimo como a ti (v. 1633ff.) sowie an die in El pleito matrimonial del cuerpo y el alma von Calderón gegebene Interpretation (v. 1194ff.).

[101]) Es ist wohl kaum zu verwundern, daß in das Werk eines Autors, der bei hoher Erfindungsgabe dennoch der Wiederholung sprachlicher Formulierungen eine beachtliche Rolle zuerkennt, auch häufig gebrauchte Sprichworte Einlaß fanden. Zwei Forscher, F. C. Hayes und Eunice Joiner Gates, haben die im Werk Calderóns enthaltenen Sprichwörter und sprichwörtlichen Anspielungen zusammengestellt. (F. C. Hayes, The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Calderón [Hispanic Review XV, 1947, p. 453/463]. – Eunice Joiner Gates, A tentative list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón. [Publications of the Modern Language Association LXIV, 1949, p. 1027/1048].) Darüber hinaus wies Eunice Joiner Gates nach, daß ein Sprichwort bei Calderón Thema, Charakterisierung, Situation und dramatische Verwicklung zu bestimmen weiß (Proverbs in the Plays of Calderón. / The Romanic Review XXXVIII, 1947, p. 203/215).

[102]) The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón by Francis de Sales Mc Garry. Washington, Catholic University of America 1937, XXIII, 157 Seiten.

[103]) K. A. Horst, Die Metapher in Calderóns comedias. Diss. phil. Bonn 1947, 132 S. (Vgl. auch id., Calderóns geistige Welt. Deutsche Beiträge, München 1949, S. 44–58.)

figur) klar und überzeugend herausgearbeitet wurde[104]). Im Anschluß an die Erwähnung dieser beiden Studien sei darauf hingewiesen, daß wir über Einzelbereiche metaphorischen Sprachgebrauchs in den Werken des spanischen Dramatikers nur selten genügend orientiert sind. Für einige Bereiche liegen genauere Untersuchungen vor. E. M. Wilsons Studie prüft The four elements in the imagery of Calderón[105]), I. Schulte das Buch- und Schriftwesen in Calderóns weltlichem Theater[106]). Außergewöhnlich wertvolle Arbeit leistete Pauline Young. Sie wies nach, daß viele bisher als »gongoristisch« bezeichnete Textstellen der autos sacramentales im Licht der Liturgie (Adventliturgie, Liturgie des Fronleichnamsfestes, Marianische Liturgie) verständlich und in ihrem tiefen Sinn offenbar werden[107]). Einen index pictorius zu Calderóns Bühnendichtungen, die Sammlung von Metaphern und conceptos aus dem Gebiet der Malerei also, hat Curtius gefordert[108]). Auch bezeichnete er als ein Desiderat der Forschung die systematische Untersuchung der »Beschreibungen, in denen er (d. h. Calderón) mit der Kunst des Malers sichtlich wetteifert«[109]).

Derartige Studien stoßen gerade bei spanischen Autoren auf erhebliche Schwierigkeiten. Da die spanische Sprache zu allen Zeiten sehr reich an Metaphern war, ist die Unterscheidung zwischen vom Dichter selbst erfundener und von ihm nur übernommener, zwischen wirklich lebendiger und Ex-Metapher – und auch diese Unterscheidungen müßten bei Calderón ja durchgeführt werden – nicht leicht zu treffen. Um hier zu genauen Ergebnissen zu gelangen, sind weitreichende synchronische und diachronische Untersuchungen anzustellen, muß auch der Zusammenhang der spanischen mit der mittelalterlich-lateinischen Metaphorik geklärt werden.

Die Tatsache, daß Calderóns Werk einen Teppich aus vielfältig verschlungenen Bildern darstellt, ist oft bemerkt und gedeutet worden. So hat Spitzer in diesem Zusammenhang auf »katholisch-statische Daseinsharmonie« hingewiesen[110]), Curtius anläßlich der Betrachtung einer gongoresken Vergleichsreihe im Principe Constante – es handelt sich um das Herannahen der christlichen Flotte vor Tan-

[104]) Vgl. zum Thema Góngora/Calderón u. a. noch Eunice Joiner Gates, Gongóra and Calderón (Hispanic Review V [1937] p. 241/258) und L. Giusso, Calderón e la poesia dell'allegoria in Spagna ed Antispagna. Mazara 1952 p. 7–19.

[105]) Modern Language Review XXXI (1936) p. 34/47.

[106]) Irmhild Schulte, Buch- und Schriftwesen in Calderóns weltlichem Theater. Diss. phil. Bonn 1928. IV 116 Seiten.

[107]) Pauline Young, The liturgical element in the autos sacramentales of Calderón. Dissertation, Boston University, Graduate School 1947. (Ein Auszug dieser Dissertation war mir zugänglich.) Die auch in diesem Zusammenhang zu erwähnende Arbeit aus der Feder von Sara B. Dreney, Calderón, the poet of the Eucharist. Boston College 1939, konnte, wie eine Anfrage in Boston ergab, auch im Mikrofilm nicht zur Verfügung gestellt werden.

[108]) Calderóns Kunsttheorie und die Artes Liberales (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter [Bern 1948] S. 543/553) S. 546. Vgl. E. R. Curtius, Calderón und die Malerei (Romanische Forschungen L [1936] S. 89/136, besonders S. 124). Für die von Curtius geforderte Arbeit würde man in der Studie von Everett W. Hesse, Calderón y Velázquez (Clavileño II, 10 [1951] p. 1–10) dienliche Angaben finden. Hesse vergleicht die beiden großen Künstler z. B. im Hinblick auf satirisch-ironische Darstellung, auf «técnica caprichosa» (p. 5), Darstellung verschiedener Räume (p. 4; vgl. Las hilanderas/Los tres mayores prodigios), conceptos religiosos usw. (Vgl. auch Hesse, Calderón and Velázquez/Hispania XXXV, 1952, p. 74/82.)

[109]) a.a.O. S. 546 (vgl. Anm. 108!). Mit diesen von Curtius geforderten Studien steht diejenige in enger Beziehung, die den Gebrauch der Farbbezeichnungen durch Calderón prüfen würde.

[110]) Kennings und Calderóns Begriffsspielerei (Zeitschrift für Romanische Philologie LVI [1936] p. 100/102). Die hier in Rede stehende Formel befindet sich auf S. 102.

ger – den Terminus »Substanzentausch« geprägt[111]). Kommerell sprach von Calderóns Bemühung, den Ort eines Dinges im kosmischen Netzwerk zu bestimmen[112]), von der Welt als Pracht[113]) und der Welt der Bilder als zweiter Wirklichkeit[114]). Eine besonders reizvolle, aber noch nicht oder kaum in Angriff genommene Forschungsaufgabe, die das Ziel hätte, den mehrfach gedeuteten Reichtum an Bildern in seinem Ursprung wenigstens teilweise zu erklären, besteht in der Analyse der Calderóntexte im Hinblick auf Nachwirkungen orientalischer Dichtung, orientalischer Kirchenväter[115]), orientalischen Geistes. Als Abschluß des der Bildersprache des spanischen Autors gewidmeten Abschnitts sei eine Einsicht hohen Ranges erwähnt: diejenige nämlich, daß bei Calderón Sprachschönheit und Sachnichtigkeit häufig parallel gehen, daß das Nichtige sich hinter dem sinnlich Schönen verbirgt[116]).

Ein nicht zu vernachlässigendes Spezialgebiet der Calderónphilologie ist auch dasjenige der literarischen Rhetorik. Über das Summationsschema, über die Verwendung rhetorischer Termini im dramatischen Dialog, über die poetische Personifikation[117]), Chiasmus, Antithese, Parallelismus, Oxymoron, Periphrase, Etymologese im Werke des Dramatikers wissen wir längst nicht genug – weder im Hinblick auf ihre rein sprachliche noch auf ihre Funktion im Drama[118]). Ein Vorbild für zukünftige Studien darf Dámaso Alonsos Arbeit über die Korrelation genannt werden[119]). Es wird z. B. untersucht, wie Federico und Carlos, zwei Gestalten des Werkes Las manos blancas no ofenden, das, was sie sehen (Federico ein Pferd, das einen Reiter niederwirft – Carlos ein den Fluß hinabstürzendes Boot) schildern. Der Dialog ist so angelegt, daß von der »pluralidad básica« (caballo/batel = Pferd/Boot) mehrfach Aussagen gemacht werden, die sich genau entsprechen. Der von dem spanischen Forscher hier geprägte Ausdruck »siete pluralidades de correlación bimembre« besagt, daß zwei Dialogpartner siebenmal eine sich entsprechende, korrelative (zweigliedrige) Aussage tun[120]).

Nach genauer Interpretation der in Calderóns Werk eingebauten Elemente der literarischen Rhetorik, insbesondere nach Erkenntnis des historischen Zusammen-

---

[111]) Das Schiff der Argonauten. (In: Kritische Essays zur Europäischen Literatur, Bern 1950, S. 405.) [112]) a.a.O. S. 19. [113]) a.a.O. S. 17.

[114]) a.a.O. S. 15. [115]) Vgl. S. 616 dieser Studie!

[116]) Hugo Friedrich a.a.O. S. 29.

[117]) Vgl. Ernst Lindner, Die poetische Personifikation in den Jugendschauspielen Calderóns. Ein Beitrag zu Studien über Stil und Sprache des Dichters. Diss. phil. München 1904. 32 S. Vollst.: Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Leipzig 1904. X, 150 S. Lindner untersuchte achtundzwanzig comedias.

[118]) Omen Konn Boring zeigte in seiner unveröffentlichten, mir nicht zugänglichen Dissertation (Structural Balance in Calderón's Drama [Chicago 1929]), daß der von Calderón bevorzugte Typ der «balance» «contrast» sei und daß Chiasmus, Antithese, Parallelismus sowohl in rhetorischer als auch dramatischer Funktion (plot!) gebraucht werden.

[119]) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesia-Teatro). Madrid, Gredos 1951 (Biblioteca Románica Hispánica IV). Die Arbeit: La correlación en la estructura del teatro calderoniano befindet sich p. 115/186.

[120]) Federico y Carlos: A lo que se deja ver . . . Federico: desbocado allí un caballo . . . Carlos: zozobrado allí un batel . . . Federico: por el monte a despeñarse . . . Carlos: por el rio a perecer . . . Federico: con un generoso joven . . . Carlos: con una hermosa mujer . . . Federico: vaga de uno en otro risco . . . Carlos: va de uno en otro vaivén. (Vgl. Obras completas II p. 1092.) Man vergleiche auch die Darlegungen der schon zitierten Arbeit von Werner Brüggemann (vgl. Anm. 22!): «Der Illusionscharakter des Zeitlichen oder die Trüglichkeit des Augenscheins vermag sich in der arabesken Verschlungenheit, den Verschmelzungen und unerwarteten Übergängen des Stiles zu spiegeln; die in Metaphernreihen, Dingvertauschungen oder sinnreichen Reimbildungen aufblitzenden seltsamen Analogien und Sinnspiele lassen aber ebenso Unsichtbares sichtbar und Verborgenes offenbar werden.»

hangs, in dem diese stehen, wird es auch möglich sein, u. a. den von Frutos in seinem Buch über die Philosophie der autos sacramentales ausgesprochenen Satz »El paisaje calderoniano es luminoso y recargado, acaso un poco convencional«[121]) auf seine Gültigkeit zu prüfen. Sollte nicht auch Calderóns Landschaftsschilderung erst durch Einordnung in die abendländische Literaturtradition verständlich werden?

Wieviel auch zur Erforschung von Metaphorik und literarischer Rhetorik im Werk Calderóns noch beigetragen werden muß, Ansätze sind, wie wir gerade gesehen haben, vorhanden. Das gilt nicht in gleichem Maße für die Analyse unter linguistischer Perspektive im eigentlichen Sinn. Gabriel Laplane hat in einem 1957 veröffentlichten Aufsatz vom »style balancé« des spanischen Autors gesprochen[122]) und damit – wohl ohne Absicht und in allgemeinem Sinne – einen schon 1929 in bezug auf Calderón angewandten Terminus aufgenommen[123]). Es ist nunmehr, indem man über Omen Konn Boring hinausgeht, festzustellen, worin dieser style balancé besteht; wir haben die Aufgabe, diese und alle anderen allgemeinen Charakterisierungen nachzuprüfen und ihre Haltbarkeit dokumentierend zu erhärten. Hier seien einige Hinweise für Einzeluntersuchungen im sprachwissenschaftlichen Bereich gegeben. Dem Calderónleser fällt z. B. die Häufigkeit der Verbalformen auf -ara, -iera (Pretérito Imperfecto–Subjuntivo) auf. Darf man daraus den Schluß ziehen, daß Calderón die Grenze zwischen Möglichkeit bzw. Unwirklichkeit auf der einen und Wirklichkeit auf der anderen Seite besonders oft betrachtet hätte? Es ergäbe sich die Forderung, seine Idee der Wirklichkeit nicht nur auf Grund philosophischer, sondern auch mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Überlegungen zu erklären. Mit der Zusammenfügung, Klassifikation und Interpretation derjenigen Sätze, in welchen die genannten Verbalformen ihren Platz haben, wäre also auf der einen Seite eine Erweiterung unserer Einsicht in Calderóns Satzstruktur angebahnt, auf der anderen Seite ein Weg zur Erkenntnis seines Wirklichkeitsdenkens beschritten. Eine für die Calderónsyntax bedeutsame Feststellung ist u. a. diese: fast unaufhörlich fügt der Dichter hinzu, immer wieder knüpft er an, er liebt es, lange Satzketten zu formen – und gerade sie zu analysieren wäre lohnende linguistische Aufgabe. In diesem konkret umgrenzten Sinne darf man von »frases típicamente calderonianas«[124]) sprechen. Lassen sich – und damit stellen wir eine für die Bewertung der Kunst unseres Autors in mancher (nicht nur syntaktischer) Hinsicht wichtige Frage – Unterschiede aufzeigen, welche die Berechtigung gäben, von einer soziologisch differenzierten Sprache zu reden? In seiner schon im Jahre 1929 erschienenen Arbeit hat Wilhelm Michels diese Frage negativ beantwortet: »seine (sc. Calderóns) Personen sprechen alle die gleiche Sprache«[125]). Lindner urteilte in der schon zitierten Studie über die poetische Personifikation in den Jugendschauspielen Calderóns[126]) wie folgt: »Schon oben ist des öfteren darauf hingewiesen worden, wie in der

[121]) l. c. p. 100 (Hervorhebung durch Verfasser dieser Studie!). In diesem Zusammenhang sei eine aufschlußreiche Feststellung Karl Voßlers zitiert. Er schreibt in seiner Einführung in die spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters (Hamburg, Verlag Conrad Behre 1939 [Ibero-Amerikanische Studien des Ibero-Amerikanischen Instituts Hamburg 12]): «Während zuerst die Vollkommenheit und Unschuld der Natur in einen fernen Urzustand verlegt wurde, sucht Calderón sie in der ewigen Zukunft» (S. 89).

[122]) Calderón et l'Espagne. Revue de Paris 1957, p. 104.

[123]) Vgl. Anm. 118!

[124]) Vgl. Obras completas III p. 59.

[125]) Barockstil bei Shakespeare und Calderón. Revue Hispanique LXXV, 1929, p. 457. Die Arbeit beginnt S. 370 und endet S. 458.

[126]) Vgl. Anm. 117 dieser Studie!

Sprache der Liebenden, die bei Calderón vorzugsweise den höchsten und höheren Ständen angehören, das reiche Gebiet der Natur zur Geltung kommt . . . In der Sprache der Personen aus den niederen Ständen, der Diener und der Bauern hingegen finden wir kaum eine Personifikation aus dem Gebiete der Natur, während ihre Sprache für die Personifikation der mechanischen Gegenstände zahlreiche Belege bietet.«[127]) Um den Widerspruch zwischen den hier angeführten Aussagen der beiden Calderónphilologen zu klären und das Gesamtwerk Calderóns unter der hier in Rede stehenden Perspektive – soziologischer Differenzierung der Sprache – beurteilen zu können, sind präzise Studien erforderlich.

Bevor wir unsere Aufmerksamkeit semantischen Problemen zuwenden, wollen wir betonen, daß eine Untersuchung über Platz und Funktion der Lyrik[128]) in Calderóns Dramen noch ein Desiderat der Forschung darstellt.

Im Wortschatz dieser Dramen fallen eine Anzahl von offenbar bevorzugten Termini schon wegen der Häufigkeit der Anwendung auf. Man findet in dieser oder jener Abhandlung, dieser oder jener Ausgabe kürzere oder längere Hinweise auf zentral stehende Worte. Parkers Edition des auto sacramental No hay más fortuna que Dios enthält eine kleine, den Zusammenhang mit der mittelalterlichen Philosophie klar nachweisende »Sonderdarlegung« über »discreción«[129]). Sie erst ermöglicht dem modernen Leser ein Eindringen in die Gedankenwelt des genannten geistlichen Schauspiels. Die Terminologie Calderóns ist bisher monographisch nicht erforscht worden; der »Appendix« Parkers steht vereinzelt da. Gerade aus einer in umfassender Weise durchgeführten Nachprüfung der semantischen Situation wichtiger Worte würde die Textinterpretation vielfältigen Nutzen ziehen. In diesem Bereich seien die von dem Juristen Calderón häufig eingeflochtenen Termini nur gestreift (man denke an pleito!)[130]). Ergebnisreicher ist die Klärung theologischer und philosophischer Bezeichnungen. Nicht nur im Hinblick auf die in der Literatur vorzufindende Fehldeutung der Behandlung des Sünderthemas bei unserem Autor erweist sich eine Beleuchtung des Phänomens der Reue in seinen Werken als unumgänglich[131]); auch die bei so manchen Problemen festzustellende enge Bindung an scholastisches Denken dürfte in diesem Falle besonders deutlich zutage treten. Das in theologischem Sinn gebrauchte Wort »ciencia« und – um noch ein Beispiel zu nennen – »cielo« seien hinzugefügt. Die These, Calderón stelle einen Gott des Schreckens, eine Atmosphäre des religiösen Schauers dar[132]), vermöchte durch genaue Analyse

[127]) a.a.O. S. 149.

[128]) Man denke an den Principe Constante oder auch an La Hidalga del Valle! (Über die lyrischen Texte im Theater des Gil Vicente und auch über das Verhältnis zum Theater Calderóns vgl. José Antônio Saraiva, Gil Vicente e o fim do teatro medieval. Tese de doutoramento en filologia românica na Universidade de Lisboa. Lisboa 1942 134 S.) A. E. Sloman schließt eine Arbeit, die sich mit Falkenjagdtexten in Calderóns Werk beschäftigt (Calderón and Falconry: A Note on Dramatic Language. / Romance Philology VI, 4 [1943] p. 299/304), mit den folgenden Worten: Only a comprehensive study of Calderón's language will reveal the full extent to which he disciplined the exuberance of his lyricism that it might fulfil a genuinely dramatic purpose (p. 304). – In diesem Zusammenhang mag auch die zuweilen hymnenartige Ausdrucksweise Calderóns der besonderen Aufmerksamkeit empfohlen werden!

[129]) l. c. p. 77–92 = Appendix: The Meaning of «discreción» in No hay más fortuna que Dios: The medieval background and sixteenth- and seventeenth-century usage.

[130]) Vgl. H. Rojas de la Vega, Juicio crítico de las obras de Calderón de la Barca bajo el punto de vista jurídico . . . Valladolid 1883, 140 S.

[131]) Vgl. Lucy Elizabeth Weir, The ideas embodied in the religious drama of Calderón. University of Nebraska Studies in Language, Literature and Criticism No. 18. Published by the University Lincoln 1940. (Zum oben erwähnten Thema: p. 15.)

[132]) Vgl. Friedrich a.a.O. S. 11.

der Worte »asombro«, »portento«, »monstruo« auf ihre Haltbarkeit geprüft zu werden[133]). Nicht minder wichtig als im Gebiet theologischer wären semantische Arbeiten in demjenigen philosophischer und psychologischer Terminologie. Man denkt hier vor allen Dingen an besonders eingehende, systematische Prüfung dessen, was Calderón unter entendimiento, razón, corazón, also den potencias del alma, versteht[134]).

Den Abschluß der hier vorgelegten Betrachtungen zur Analyse der Werke Calderóns in sprachwissenschaftlicher Hinsicht bilde die Sichtung der Studien zur Verskunst. Nach Frank Otis Reads 1924 veröffentlichter Abhandlung über den Achtsilbler[135]) hat sich vor allen anderen Harry W. Hilborn die Erforschung der metrischen Kunst des spanischen Dramatikers zur Aufgabe gemacht. Hier sei auf seine 1942 erschienene Arbeit über die »agudos«[136]), auf die 1943 publizierte über die »silva«[137]), welche, wie er mit Recht hervorhebt, häufig vor Handlungshöhepunkten eingefügt wird, und dann auf die 1948 veröffentlichte Untersuchung »Calderón's Quintillas« hingewiesen[138]). Dieses Versmaß dient – nach Hilborns vorbildlicher Übersicht – in den comedias dem dramatischen Ausdruck von Liebe und Haß zwischen Mann und Frau, in den autos sacramentales dem des Kampfes der menschlichen Seele mit den sie zerstörenden Kräften.

Einer der Gründe für das Wiedererstarken der Calderónbegeisterung in Deutschland während des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts war die Wertschätzung dessen, was man »Gesamtkunstwerk« nennt, d. h. die Wertschätzung eines Werkes, das eine Einheit von Poesie, Musik und Inszenierung darstellt[139]). Der vorliegende Bericht muß also auch die Berücksichtigung dieser Bereiche durch die Forschung betrachten. Über die Poesie ist in den vorhergehenden Abschnitten gesprochen worden. Nach einigen kurzen, in früheren Jahren gegebenen Hinweisen auf die Musik erschien im Jahre 1956 die grundlegende, umsichtige Studie von Sage[140]). Sage führt die Rolle der Musik in Calderóns Kunst der Dramatisierung vor Augen. Er weist darüber hinaus den Zusammenhang seiner Musikauffassung, die theoretisch in einigen loas und zarzuelas sowie in Psalle

---

[133]) Parker (The allegorical drama . . .) schreibt: The word ‹monstruo› is not to be taken in Calderón in any horrific sense, but as something in which there is confusion and conflict (p. 139).

[134]) Vgl. hierzu die Angaben in La filosofia de Calderón en sus autos sacramentales (vgl. Anm. 29 dieser Studie!) und den Hinweis von Ramón Silva auf S. 165/166 seiner Arbeit: The religious dramas of Calderón. (Diese befindet sich auf den Seiten 119/205 des Buches: Studies in Hispanic Literatures. General Editor E. Allison Peers. Spanish Golden Age Poetry and Drama. Liverpool Studies in Spanish Literature: Second Series. Edited by E. Allison Peers. Liverpool Institute of Hispanic Studies 1946, VII, 212 S.)

[135]) The Calderonian Octosyllabic (Wisconsin Studies No. 20, 1924, p. 73/98).

[136]) Calderón's agudos in Italianate verse (Hispanic Review X [1942] p. 157/159). Auf p. 159 heißt es abschließend: 1. Calderón only rarely used agudos freely in non-rimed Italianate verse, except for the i assonance. 2. He was thoroughly conservative with regard to the mingling of agudos and llanos in rimed Italianate verse. 3. His chief departure from the practice of his contemporaries lies in his lending a majestic and solemn quality, rather than a comic effect, to passages written entirely in agudos.

[137]) Calderón's silvas (Publications of the Modern Language Association of America LVIII [1943] p. 122/148).

[138]) H. W. Hilborn, Calderón's Quintillas (Hispanic Review XVI [1948] p. 301/310).

[139]) Vgl. J. Wilhelm, La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania (Vortrag gehalten im April 1953 auf Einladung des Instituto de Cultura Hispánica in Madrid. In: Beiträge zur Romanischen Literaturwissenschaft von Julius Wilhelm. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1956, S. 288/298). p. 294

[140]) Jack Sage, Calderón y la música teatral (Bulletin Hispanique LVIII [1956] p. 275/300). Vgl. Anm. 23 dieser Studie!

et sile[141]) zum Ausdruck kommt, mit augustinischen und neuplatonisch-humanistischen Gedankengängen nach. So ergibt sich, daß bei Calderón die Musik, selbst Echo der himmlischen Harmonie, die Aufgabe hat, zu Gott hinzuführen. Hatte Parker schon 1943 ausgesprochen, daß der Mensch in den autos Calderóns niemals zur Erkenntnis der Existenz Gottes durch seine ratio allein, sondern immer durch einen göttlichen »impulso« gelangt[142]), so dokumentiert nun Sage, daß in Calderóns Werken die Stimme des Schöpfers sich der Vermittlung göttlicher Harmonie und Musik bedient, um zum Menschen zu sprechen: dieser erfaßt die Äußerung Gottes auf nichtrationalem Wege.

Bei hoher Anerkennung der in genannter Abhandlung erzielten Ergebnisse würde man dennoch gerne – sei es in einer weiteren Studie, sei es (zunächst) in Texteditionen – den Anteil der Musik an den einzelnen Dramen des spanischen Meisters detailliert beschrieben sehen. Die Forderung nach das Thema definitiv abschließender Darlegung besteht auch noch im Hinblick auf die Inszenierung. »Es wäre wohl nicht allzu schwierig – so formuliert Kommerell –, aus den ziemlich reichlichen Angaben der weltlichen Stücke und den genauen technischen Anweisungen, die Calderón für seine autos in Memorias gegeben hat, die Bühnenform und Einrichtung für beide zu erschließen – eine dringend ersehnte Studie!«[143])

Abgesehen von den bisher skizzierten Forschungslücken tut sich nun auch dort ein weites unbebautes Feld auf, wo der Blick sich auf die mit allen erwähnten Gebieten aufs engste verbundenen Strukturprobleme richtet – mag man das Gesamtwerk Calderóns oder einzelne Dramen betrachten. Diesen Strukturproblemen, dem Stand der Forschung und den noch zu leistenden Aufgaben sei nunmehr unsere Aufmerksamkeit gewidmet.

Gerade in den letzten Jahren hat man immer wieder auf die sich im Calderón-Theater zeigende Eigenart, auf seinen einzig dastehenden Aufbau nachdrücklich hingewiesen[144]). Ich denke aber zunächst an Curtius' Studie aus dem Jahre 1934:

---

[141]) Psalle et sile. Poema de Don Pedro Calderón de la Barca. Reproducción en facsimil, seguida de una noticia bibliográfica por Leopoldo Trénor. Valencia del Cid, Editorial Castalia. 1945.

[142]) Vgl. The allegorical drama . . . p. 69.

[143]) a.a.O. S. 240. N. D. Shergold, l. c. p. 217, spricht freilich von Spärlichkeit der Calderónschen Bühnenangaben! Welcher Auffassung man auch über die Quantität der Bühnenanweisungen sein mag, sie sind ausreichend, um Kommerells Anregung zu verwirklichen. – Man vgl. A. Valbuena Prat, La escenografía de una comedia de Calderón (Archivo Español de Arte y Arqueologia [VI (1930), p. 1-16]). Es handelt sich in dieser Arbeit um La fiera, el rayo y la piedra. J. Iriarte schrieb: Las formas subjetivas kantianas y las formas escénicas calderonianas. (In: Razón y Fe 107-109/1935/). Aufschlußreiche Bemerkungen zu Bühnenform und -einrichtung bietet Trends Calderón-Aufsatz (In: J. B. Trend, Lorca and the Spanish Poetic Tradition. Oxford 1956, p. 122/139). – Natürlich wäre – das sei abschließend anmerkungsweise gesagt – auch die Frage nach dem Grad der Verwirklichung der Einheit von Poesie, Musik und Inszenierung durch Calderón Ausgangspunkt von wichtigen Untersuchungen.

[144]) Die Bewahrung dieses Aufbaus, der in ein auto eingeschmolzenen kultischen Überlieferungen in Eichendorffs Übersetzung, betont Hans Gurzki, Calderón und das auto sacramental (Stimmen der Zeit CLVIII [1955/56] Sp. 141–143). Vgl. auch: Das große Welttheater / El gran teatro del mundo. Deutsch. In der Nachdichtung von Joseph von Eichendorff. Mit einem Nachwort von Fritz Schalk. Stuttgart: Reclam (1954) 54 S. – In diesem Zusammenhang mag eine Bemerkung von Angel Valbuena Briones angeführt sein (ohne daß im hier gegebenen Rahmen eine Interpretation, eine Verbindung zum Thema «Aufbau» erfolgen könnte): «Como Shakespeare, como Lope, el dramaturgo madrileño (sc. Calderón) toma su inspiración de numerosas fuentes, totalmente lejano al moderno concepto de la originalidad» (Clásicos Castellanos 137 p. XXVIII). Vgl. auch die auf die Quellen bezüglichen Angaben unseres Berichtes!

George, Hofmannsthal und Calderón[145]). Schon hier wird davon gesprochen, daß psychologische Konflikte nicht Angelpunkt des Dramas, daß keine Charaktere, sondern Typen in bestimmten Situationen mit beispielhafter Aufgabe das Wesen der Stücke Calderóns ausmachen[146]). Hier und da finden wir auch später Bemerkungen, die sich in ähnlicher Richtung bewegen; am meisten scheint die Symbolik der Situation in Calderóns Theater empfunden worden zu sein. Nun

---

[145]) E. R. Curtius, George, Hofmannsthal und Calderón. In: Kritische Essays zur Europäischen Literatur. Bern 1950, S. 172/201. Die hier zitierte Arbeit aus der Feder von E. R. Curtius liefert auch einer Darstellung der Wirkungsgeschichte Calderóns wertvolle Elemente. Im Hinblick auf eine solche Darstellung der Wirkungsgeschichte nenne ich auswahlweise folgende Untersuchungen (die, da der Umfang dieses Forschungsberichtes eine bestimmte Grenze nicht überschreiten darf, lediglich aufgeführt werden): Clemens Heselhaus, Calderón und Hofmannsthal (Archiv für das Studium der Neueren Sprachen . . . CXCI [1954] S. 3–29). – Vernon Lockwood Anderson, Hugo von Hofmannsthal and Pedro Calderón de la Barca: A comparative study. Dissertation Stanford University 1954. (Diese Dissertation hat dem Verfasser des Forschungsberichtes nicht vorgelegen.) – Kurt R. Pietschmann, Recepción e influencia de Calderón en el teatro alemán del siglo diecinueve (Clavileño VI, 35 [1955] p. 15/25). – Zur Wirkungsgeschichte des Standhaften Prinzen vgl. W. Kayser a. a. O. Kap. 1. – Werner Brüggemann, Romantisches in Calderóns comedia mitológica Eco y Narciso, vgl. Anm. 22 dieser Studie! – G. Mancini, Calderón in Italia. Pisa, Libreria Goliardica 1954, 116 S. – G. C. Rossi, Calderón nella critica spagnola del Settecento (Filologia Romanza II [1955] p. 20 bis 66). – Studi di Letteratura Spagnola. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma. Calderón in Italia. Studi e ricerche. Quaderno IV. Libreria Goliardica Editrice, Pisa 1955, 165 S. (Die Gliederung des Werkes: Guido Mancini: Introduzione p. 5. – Inoria Pepe: Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca p. 45. – Guido Mancini: Note sull'interpretazione di Calderón nel Seicento p. 27. – Rinaldo Froldi: Giudizi di Romantici italiani su Calderón p. 63. – Carmelo Samonà: Calderón nella critica italiana del Novecento p. 85. (In der an letzter Stelle genannten Studie Samonàs – nur dies sei hier hervorgehoben! – wird die von Croce an Calderón geübte [negative] Kritik besprochen.) – E. W. Hesse, Calderóns Popularity in the Spanish Indies (Hispanic Review XXIII [1955] p. 12–27). (Es wird von Hesse z. B. darauf hingewiesen, daß in Lima in den Jahren 1670/1792 manche Calderónaufführungen stattfanden.)

[146]) a. a. O. S. 191/192. – Leopold Schmidt wies schon 1858 auf eine (wohl noch heute als gültig anerkannte) wichtige Unterscheidung hin: «In der scharfen Zeichnung männlicher Charaktere und Leidenschaften steht er (sc. Calderón) im Ganzen weit hinter diesem (sc. Alarcón) zurück; dagegen ist er ohne Vergleich viel glücklicher als alle seine Vorgänger in der Bildung sehr mannigfaltiger und oft sehr edler weiblicher Naturen.» (Über die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier. Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón und Calderón. Ein Vortrag. Bonn, Adolf Marcus 1858, S. 17/18.) Eunice Joiner Gates wies (a. a. O. p. 203 [vgl. Anm. 101 dieser Studie]) darauf hin, daß (abgesehen von El Alcalde de Zalamea und El Astrólogo Fingido) dort die Calderóns Kunst entsprechendsten Charaktere erscheinen, wo Sprichwörter als Themen gebraucht werden (z. B. Guárdate del agua mansa). Da Calderón die Zeichnung der Charaktere hinter anderen dichterischen Absichten und Aufgaben zurücktreten läßt, erscheint die Behauptung, Tirso de Molina sei feinerer Psychologe, gerechtfertigt. (Vgl. I. L. McClelland, Tirso de Molina. Studies in Dramatic Realism. Liverpool, Institute of Hispanic Studies 1948, bes. Chapter V: The Villain's Progress. Enrico and Ludovico.) Seinen anregenden Aufsatz The Baroque Impasse in the Calderonian Drama (Publications of the Modern Language Association LXV [1950] p. 1146/1165) schließt Max Oppenheimer (Beginn des letzten Abschnitts) mit folgenden Worten: In brief, the characters of the Calderonian drama are driven to seek self-realization beyond and in spite of the rigid pattern of their society. – Es seien nun noch einige Studien zu Charakteren Calderóns vermerkt: W. J. Entwistle, Justina's temptation: an approach to the understanding of Calderón (Modern Language Review XL [1945] p. 180/189). – E. M. Wilson, La discreción de don Lope de Almeida (Clavileño II, 9 [1951] p. 1–10). – A. E. Sloman, One of Calderón's minor characters: Lelio in Las armas de la hermosura (Atlante I [1953] p. 130/135). – Salvadora Tigerino Rizo, Análisis de un personaje teatral [sc. Segismundo] de Calderón de la Barca. (Cultura/Revista del Ministerio de Cultura. San Salvador/I [1955] p. 24/33). – Man vgl. auch H. W. Hilborn, The Calderonian gracioso and Marriage (Bulletin of the Comediantes III [1951]).

aber müssen »Situationsstudien« – es seien nur einige Beispiele genannt – über das »Erwachen zur Welt«[147]), wie man es in El viatico cordero, La vida es sueño, La hija del aire findet, oder über die – je nach dem Spiel verschiedene – »Lage« geschrieben werden, die so häufig durch das Zeigen eines Schauspielers auf eine plötzlich auftauchende neue Bühnengestalt entsteht.

In seinem Vortrag The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age[148]) hat Parker (ohne allerdings – das verbot schon der geplante Umfang seiner Darlegung – die verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten bis ins einzelne zu besprechen) wichtige Strukturprinzipien herauskristallisiert. Er formuliert fünf. Das erste besagt – und hier finden wir eine der Feststellung von Curtius aus dem Jahre 1934 verwandte Auffassung –, daß die Handlung des Dramas den Primat vor der Charakterzeichnung besitze. Parker belegt dies glänzend durch einen Hinweis auf El médico de su honra. Die im Verlauf des Dramas sehr sparsam gegebenen Andeutungen über die Grausamkeit des Königs verschwinden fast ganz gegenüber der Handlung, so daß nur der aufmerksame Zuhörer am Ende des Stückes auch die vom König ausgeübte »Gerechtigkeit« als eine grausame und nicht zu billigende erkennen kann. Der zweite von Parker aufgestellte und durchaus gültige Grundsatz, daß nämlich das Thema den Primat vor der Handlung besitze und daher der Wirklichkeitscharakter des Dargestellten irrelevant werde, verleiht dem Theater Calderóns sein eigenartiges Gepräge. Infolgedessen, so lautet das dritte Prinzip, liegt die dramatische Einheit im Thema und nicht in der Handlung, die verschiedene Richtungen (Parker weist das zwar in seiner Studie nur an Lope / El Caballero de Olmedo / nach) einschlagen kann. Sein vierter Grundsatz, die Unterordnung des Themas unter einen moralischen Zweck durch die Realisierung des Prinzips der »poetischen Gerechtigkeit« (welche nicht nur durch den Tod, sondern auch etwa durch das Scheitern des Übeltuers exemplifiziert wird) läßt sich oft und oft aus Calderóns Werken belegen. Als Beweis für die Gültigkeit des fünften Prinzips, das Parker wiederum mit Recht deutlich bei Calderón ausgeprägt findet, nämlich die Erhellung des moralischen Zweckes durch den oft versteckten Einbau einer ersten Ursache allen Unglücks, führt er die Gestalt des Curcio in La Devoción de la Cruz an. Dessen Absicht, seine schwangere Frau zu töten, ist diese erste Ursache der Unglückskette[149]).

Parkers Ausführungen beziehen sich auf die comedia des Goldenen Zeitalters. In ihr werden an die Imaginatio des Zuschauers hohe Anforderungen gestellt. In noch stärkerem Ausmaße gilt das von den autos sacramentales. Auch ihre Struktur verlangt jeweils genaue Interpretation. Da die ganze christliche Heilsgeschichte in Calderóns geistlichem Schauspiel gegeben sein soll, werden die Kategorien »Raum« und »Zeit« nicht beachtet[150]). Die dichterische Erfindungsgabe stellt in jeder Einzelschöpfung, und so vielfach variierend, ein dramatisches Geschehen zusammen: seine Gestalten sind dem Kreis der vom gläubigen Christen in ihrer personhaften Wirklichkeit anerkannten Wesen – Gott, Teufel, Engel – entnommen oder aber allegorischer Art (Verstand, Wille usw.).

---

[147]) Vgl. Curtius, George, Hofmannsthal und Calderón, S. 193.

[148]) A. A. Parker, The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. Diamante Series VI. The Hispanic and Luso-Brasilian Councils. London 1957, 28 S.

[149]) Vgl. auch noch A. A. Parker, Santos y Bandoleros en el teatro español de los siglos de oro (Arbor XIII [1949] p. 403/410).

[150]) Das Problem der Zeit im Werke Calderóns hat bisher nicht die gebührende Aufmerksamkeit gefunden. (Vgl. die Aussagen von Lucien Paul Thomas und seine Hinweise auf die Bedeutung von Erzählung, Vision, Traum und Erinnerung / François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderón / Revue de littérature comparée IV [1924] p. 199/221.) Einige Bemerkungen bietet auch Frutos, La Filosofía . . . p. 60/61.

Wir besitzen wenige Einzelstudien, die sich mit diesen Gestalten, die nach Calderóns bewundernswerter Erfindung handeln, beschäftigen. Abert hat im Jahre 1876 eine Abhandlung verfaßt, die als Einführung in die Auffassung des spanischen Dramatikers von Gott gelten kann, zur Strukturfrage aber kaum bewußt Stellung nimmt[151]). Parker legte, nachdem er schon in seiner Ausgabe des Autos No hay más fortuna que Dios wertvolle Gedanken über den Teufel und die dramatische Technik darbot[152]), jetzt eine ausführliche Studie zu dem Thema »Die Theologie des Teufels« vor[153]). Von siebenundvierzig autos und zwei comedias, in denen der Teufel auftritt, wählte Parker drei Texte (El veneno y la triaca / El pastor fido / El mágico prodigioso) zur Interpretation aus und wies nach, wie auch für den spanischen Dramatiker »evil is a negation«[154]). »It is man himself who, by permitting disorder to arise within his own being, steps towards the realm of ignorance and deathly ignorance where the Devil is waiting to receive him.«[155]) Sonstige neuere Spezialuntersuchungen sind mir nicht bekannt geworden.

Wir greifen noch heute auf eine Arbeit zurück, die Lucien-Paul Thomas im zweiten Band der ersten Menéndez Pidal-Festschrift veröffentlichte: »Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón«[156]). In ihr wird die Konkretisierung psychologischer Begriffe und – darin sehe ich den Hauptwert der Ausführungen – der jeweils wechselnde Kontakt von »personnages–idées« in verschiedenen Zusammenfügungen (z. B. »combinaisons binaires«, »combinaisons quaternaires«)[157]) geprüft. Thomas hat als erster das Theater Calderóns unter diesem Gesichtspunkt analysiert, allerdings dabei, wie Parker feststellt[158]), übersehen, daß die gewählten Kombinationen stets theologischer Konzeption unterworfen sind. Dennoch stellt die Studie aus der Feder des belgischen Forschers eine gute Vorarbeit für eine ausführliche »Ästhetik der Szene« in den autos sacramentales dar[159]).

Es liegt in der Natur eines Berichtes über die auf einem bestimmten Wissenschaftsgebiet geleisteten Fortschritte und ist zugleich auch durch Aufbau und Inhalt der hier berücksichtigten Veröffentlichungen bedingt, daß Überschneidungen zwischen den einzelnen Abschnitten der Darstellung nicht zu vermeiden sind. Wenn in den folgenden Ausführungen über Themen und Motive[160]), die in Calderóns Gesamtwerk eine wichtige Rolle spielen, gesprochen wird, so sei nicht verkannt, daß die eine oder die andere der analysierten oder gefor-

---

[151]) Johann Abert, Gedanken über Gott, Welt und Menschenleben in den autos sacramentales des Don Pedro Calderón de la Barca. Zwei Programme der königlichen Studienanstalt zu Passau, 1874/1875 und 1876. Erste Abteilung: Einleitung. Das religiöse Drama und die autos von Calderón. 36 S. Zweite Abteilung. Existenz Gottes. Atheismus. 40 S.

[152]) l. c. p. XXVI/XXXIII.

[153]) A. A. Parker, The Theology of the Devil in the Drama of Calderón. London, Blackfriars Publications 1958, 20 S. The Aquinas Society of London, Aquinas Paper No. 32.

[154]) l. c. p. 20.

[155]) l. c. p. 20.

[156]) Lucien-Paul Thomas, Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón (Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal . . . T. II [Madrid 1925] p. 501/530).

[157]) Z. B. La Culpa–El Placer x La Muerte–El Pesar.

[158]) A. A. Parker, The Allegorical Drama of Calderón . . ., p. 50/51.

[159]) Vgl. zum Terminus «Ästhetik der Szene» Thomas, Les jeux de scène . . ., p. 530.

[160]) Vgl. F. C. Hayes, The use of proverbs as titles and motives in the siglo de oro drama: Calderón (Hispanic Review XV [1947] p. 453/463).

derten Untersuchungen auch etwa in den Darlegungen über semantische Monographien oder in denjenigen über die Symbolik der Situation hätten dargeboten werden können. Valbuena Prat hat in seiner als Band der Clásicos Castellanos erschienenen Ausgabe der autos sacramentales 1951 eine größere Studie über die Gestalt des Menschen in den autos sacramentales angekündigt[161]). Sie würde die von Viola Marie Dorsay angefertigte Dissertation Autos sacramentales of Calderón de la Barca: An Expression of the Culture of Spain's Golden Age[162]), in der eine Diagnose der menschlichen Natur, wie Calderón sie stellt, gegeben wird, weiterführen und die Textstellen, die Frutos ausbreitete[163]), interpretieren. Vom Bild des Menschen in der Comedia hat Walter Küchler berichtet[164]); er stützt seine Aussagen auf El médico de su honra und El alcalde de Zalamea. Im Arzt seiner Ehre vermißt er, trotz des »Götzendienstes«, den man »honra« gewährt[165]), die Achtung vor der Menschenwürde; im zweiten Stück zeigt er Calderóns »Ahnung vom Wert und vom Recht der Persönlichkeit«[166]). Eine Synthese der anthropologischen Anschauungen wäre schon deshalb interessant, weil das Verhältnis von Mikrokosmos (Mensch) zu Makrokosmos (Welt) einer der Calderón erregenden Gedanken ist.

In unmittelbarem Zusammenhang mit einer Untersuchung des Menschenbildes müßten eine Reihe von anderen neu angefertigt oder schon vorhandene noch ausgebaut werden. Die Schrift von Peter Berens ‹Calderóns Schicksalstragödien'[167]) prüft zehn comedias, in denen »Schicksal« bewußt und ausdrücklich zur Voraussetzung der dramatischen Handlung gemacht wird. Der Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, daß die Schicksalstragödie keine besondere Gattung innerhalb der comedias Calderóns darstellt. Auf der Basis der von Berens unserer Aufmerksamkeit dargebotenen Tatsachen können wir nun daran gehen, die um »hado« ,»suerte«, »fortuna«, »acaso«, um die göttliche Gnade als Geschick kreisenden Gedanken des spanischen Meisters tiefer und in mancher Richtung zu durchforschen. Die Frage nach der Wirklichkeit, in die der Mensch sich bei ihm hineingestellt sieht, bleibt auch noch zu beantworten. Bisher in der Literatur gegebene wertvolle Hinweise[168]) sind eingehend unter Berücksichtigung des gesamten Werkes zu dokumentieren. Pedro Salinas hat in seiner Schrift Reality and the Poet in Spanish Poetry von »acceptance of reality« gesprochen[169]).

[161]) Clásicos Castellanos 69 p. XXII (Anm. 1).

[162]) Viola Marie Dorsay, Autos sacramentales of Calderón de la Barca: An Expression of the Culture of Spain's Golden Age. Dissertation Stanford 1941. (Die Dissertation war mir nur in einer Zusammenfassung zugänglich.)

[163]) Eugenio Frutos, Origen, naturaleza y destino del hombre en los autos sacramentales de Calderón (Revista de Filosofía IV [1945], p. 525/558).

[164]) Walter Küchler, Vom Bild des Menschen in der Comedia (Romanistisches Jahrbuch II [1949] S. 196/220). Vgl. auch id., Calderóns comedia El alcalde de Zalamea als Drama der Persönlichkeit (Archiv für das Studium der Neueren Sprachen CXC [1954] S. 306/313).

[165]) a.a.O. S. 207.

[166]) a.a.O. S. 219.

[167]) Peter Berens, Calderóns Schicksalstragödien (Romanische Forschungen XXXIX [1926] S. 1–66).

[168]) Vgl. Friedrich a.a.O. S. 18, 33.

[169]) Pedro Salinas, Reality and the Poet in Spanish Poetry. Baltimore, The Johns Hopkins Press 1940, X, 165 S. (Kapitel: The Acceptance of reality). H. Baader faßt die für unsere Absicht wichtigen Gedanken Salinas' wie folgt zusammen: «Neu – und auch über Manrique hinausgehend – ist bei Calderón die Schärfe des Konflikts zwischen Sein und Schein. Die Transzendenz, die bei dem Dichter der ‹Coplas› dem immanenten Leben die Waage hält, indem sie es schließlich – wie das Meer die Flüsse – in sich einmünden läßt, hat in Calderóns Drama ein gewaltiges Übergewicht bekommen. Das Leben

Über Schlaf und Traum bei Calderón unterrichtet uns vorerst eine Studie aus dem 19. Jahrhundert[170]). Auch die Aussagen über den Tod und die Darstellung der Muerte in den autos sacramentales harren noch der monographischen Synthese[171]).

Es mögen nun zwei Themen erwähnt werden, die die Forschung auf den Menschen als »zoon politikon« lenken: Einsamkeit und Ehre[172]). Beiden hat man Aufmerksamkeit zugewandt. Karl Voßlers Werk über die Poesie der Einsamkeit in Spanien enthält zwei für unsere Betrachtung wichtige Kapitel: Magische Einsamkeit im Fronleichnamsspiel[173]) und Der einsame Mensch in Calderóns Schauspielen[174]). »Überblicken wir – so heißt es bei Voßler – den Kreislauf des Einsamkeitsdenkens in Calderóns Dichtung, so ergibt sich eine nicht gerade polemische, aber humorvoll bewußte Abkehr von aller schöngeistigen, idyllischen, humanistischen, geruhsam genießenden Einsamkeit: eine Hinwendung zu den fürchterlichen, zauberischen, theatralisch aufgeregten und seelisch gefahrvollen, ja schrecklichen Seiten der Einsamkeit und, als letzte Errungenschaft, ein vertiefter Einblick in die innere Wildnis, Zerrüttung, Selbstentfremdung und Erstarrung des ungeselligen Menschen.«[175]) Trotz der von Eugenio Frutos in seinem Buch La filosofia de Calderón en sus autos sacramentales vorgebrachten Einwände gegen Voßlers Interpretation[176]) – sie scheinen mir bei aller richtigen Einsicht in das Wesen des christlichen Einsamkeitsbegriffes an dem von Voßler eigentlich Gewollten vorbeizugehen – behalten dessen Ausführungen ihren Wert. Über die Ehre im Theater Calderóns besitzen wir eine ausführliche Darstellung aus der Feder von Antonio Rubió y Lluch[177]). Seitdem sie 1882 in Barcelona veröffentlicht wurde, hat man sich wieder und wieder mit diesem Thema – Ehre bei Calderón – beschäftigt[178]). 1956 sprach Valbuena Briones von der »multiplicidad de explicaciones dadas al concepto de honor«. Er formulierte dann – und ich schließe mich hier seiner Aussage an –: »Quizá la mejor y a la vez de más rigor sea la explicación que suponga que todas estas definiciones se complementan y aspire a encajarlas en sus respectivos lugares hasta construir en una definición total lo que es realmente el concepto del honor.«[179]) Die klare Darlegung einer

auf dieser Erde, von den Coplas als flüchtig wie der Tau auf den Wiesen erkannt, erscheint hier als Traum, als in sich substanzlos, als hypothetisch, zu dessen Hinnahme es nun gar des Mutes bedarf, der dem Menschen nur noch aus der fürchtenden Hoffnung auf das geglaubte Jenseits der wirklichen Realität zukommen kann.» (Pedro Salinas, Studien zu seinem dichterischen und kritischen Werk, Köln 1955 = Kölner Romanistische Arbeiten, N. F. H. 6 S. 35.) Vgl. Salinas l. c. p. 52/63.

[170]) Johann Abert, Schlaf und Traum bei Calderón (Festschrift für Ludwig Urlichs. Würzburg, Stahel 1880, p. 163/198). Der Sonderdruck umfaßt 36 S.

[171]) Vgl. auch Hans Flasche, Spanische Todesterminologie im Goldenen Zeitalter (Konkrete Vernunft – Festschrift für Erich Rothacker. Bonn 1958, S. 421/434).

[172]) Vgl. hier auch wieder die Aufsätze aus der Feder von W. Küchler (Anm. 164 dieser Studie!).

[173]) Karl Voßler, Poesie der Einsamkeit in Spanien. München, C H. Beck 1950. (Zweite, durchgesehene Auflage.) VIII, 396 S. – Das genannte Kapitel umfaßt die Seiten 270–289

[174]) ibid. S. 290/304

[175]) ibid. S. 303.

[176]) p 58.

[177]) Antonio Rubió y Lluch, El sentimiento del honor en el teatro de Calderón. Barcelona 1882. XVI, 290 S.

[178]) Vgl. auch Ramón Menéndez Pidal, De Cervantes a Lope de Vega. Madrid 1945³. (Man lese das Kapitel: Del honor en el teatro español.) – J. W. Entwistle, Honra y duelo (Romanistisches Jahrbuch III [1950] S. 404/420). (Vgl. auch A. Valbuena Prat, Calderón. Su personalidad . . . p. 90.)

[179]) Clásicos Castellanos 141 p. XVII.

solchen »definición total« im Hinblick auf Calderóns Ehrbegriff wäre den künftigen Forschungen sehr dienlich[180]).

In dem nun folgenden Abschnitt mögen die Untersuchungen besprochen werden, die jeweils ein Einzelwerk behandeln. Cyril Jones, der das soeben in unsere Übersicht einbezogene Problem der Ehre zum Gegenstand seiner in Oxford eingereichten Dissertation gemacht hat (1955), veröffentlichte im gleichen Jahr eine Arbeit über El Alcalde de Zalamea und zeigte durch genaue Analyse dieses Dramas, daß auch für Calderón Ehre mehr als Reputation, nämlich ein »patrimonio del alma« bedeuten könne[181]). Immer wieder galt das Interesse der Interpretation dem »drama profano« La vida es sueño. Es war vor allem der philosophische Gehalt, der große Anziehungskraft ausübte[182]). T. Carreras y Artau schrieb (nach Buchanan) über die Freiheit in dem bekanntesten aller

---

[180]) An die oben gegebene Überschau mag zunächst ein Hinweis auf den Aufsatz angeschlossen sein, der die (unkritischen) Anspielungen Calderóns auf den spanischen Königshof und seine besonderen Ereignisse (z. B. Hochzeiten) darbietet: Everett W. Hesse, Courtly allusions in the plays of Calderón (Publications of the Modern Language Association LXV [1950] p. 530/549). Vgl. auch id., Court References in Calderón's zarzuelas (Hispanic Review XV, 1947, p. 365/377). J. W. Entwistle untersuchte das Werk Calderóns im Hinblick auf die Einstellung des Dichters zu Andersgläubigen (Controversy in the dramas of Calderón / Romanische Forschungen LX, 1947, S. 631/646. – La controversia en los autos de Calderón / Nueva Revista de Filología Hispánica II [1948] p.233/238). Der englische Forscher trennt »assertive«, »illustrative« und polemische Stücke voneinander. Einen interessanten und selten beobachteten Unterschied zwischen autos und comedias glaubt Sturgis E. Leavitt feststellen zu können: Der Humor der autos - so lautet seine mit guten Gründen vorgebrachte These – sei höher als derjenige der comedias zu bewerten. (Vgl. Humor in the Autos of Calderón / Hispania XXXIX, 1956, p. 137/144. – Did Calderón have a Sense of Humor / Romance Studies presented to William Morton Day, Chapel Hill 1950, p. 119/121.) Kommerell a.a.O. S. 102 findet in Calderóns Werk keinen Humor.

[181]) C. A. Jones, «Honor» in El Alcalde de Zalamea (Modern Language Review L [1955] p. 444/449). Unter den Studien, die sich mit dem Thema «Ehre» in Calderóns Werk beschäftigen, nimmt Bruce W. Wardroppers Abhandlung (The Unconscious Mind in Calderóns El pintor de su deshonra [Hispanic Review XVIII, 1950, p. 285/301]) ihrer originellen Fragestellung wegen einen besonderen Platz ein. Der Verfasser zeigt, wie das unbewußte Innenleben des Menschen – in diesem Fall Serafinas Neigung zu Alvaro – auf sein Verhalten einwirkt. («The unconscious mental life has moral implications for the conscious life.») Die Ehre wird in Mitleidenschaft gezogen.

[182]) A. Monteverdi hat schon 1913 (vgl. Anm. 69 dieser Studie!), P. Félix G. Olmedo 1928 (Las fuentes de 'La vida es sueño', Madrid), J. A. van Praag 1940 (mit seinen wertvollen Hinweisen auf Eustorgio y Clorilene, historia moscovica 1629 [Verfasser: Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa]) zu den Quellen des Dramas hingeführt (Una fuente de 'La vida es sueño' de Calderón [Neophilologus XXV, 1940, p. 250/251]). Vgl. auch David Rubio, La fuente de La vida es sueño de Calderón (Boletín del Instituto Caro y Cuervo V [1949] p. 301/307) und Jack H. Parker, Una carta autógrafa de Don Marcelino Menéndez y Pelayo al Doctor Buchanan (Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo XXX [1954] p. 171/173). In seinem Brief vom 26. 12. 1907 weist Menéndez y Pelayo auf eine Textstelle bei Philo Judaeus hin, die ein spanischer Übersetzer (Vinjoy 1788) als Quelle für La vida es sueño bezeichnete. Menéndez y Pelayo bezweifelt jedoch sehr, daß Calderón den Philotext kannte. – An sonstigen Quellenstudien seien genannt: Harvey L. Johnson, The sources of Calderón's La lepra de Constantino (Hispanic Review IX [1941] p. 482/488). Auf p. 485 wird als Quelle angegeben: La vida de San Silvestre -in- Alonso de Villegas: Flos Sanctorum, gedruckt z. B. durch Melchor Sánchez, Madrid 1652. Auf Slomans Werk The Sources of Calderón's El Principe Constante wurde in Anm. 37 dieses Forschungsberichtes hingewiesen. – Vgl. auch A. E. Sloman, Calderón's El médico and La amiga de Bernal Francés (Bulletin of Hispanic Studies XXXIV [1957] p. 168/169). – Zu Los Encantos de la Culpa bietet Bd. 74 der Clásicos Castellanos eine Quellentabelle (p. LXIII, Anm. 1).

Calderónschauspiele[183]). M. Casella versuchte 1944 nachzuweisen, daß und wie der scholastische Einfluß sich in der Unterscheidung zwischen auf der Materie begründeter Individualität und auf der Seele begründeter Personalität zeige: diese bildet sich im Verlauf des Geschehens langsam bei Segismundo heraus[184]). Sciacca vollzog eine beachtenswerte Ablehnung der fideistischen Interpretation, indem er unter Hinweis auf Platon die Konversion Segismundos als Folge seiner Erkenntnis des aus dem Traum hinausleitenden, metaphysisch begründeten Wertes der Schönheit deutete; er betonte zugleich, daß nach Calderóns Ansicht diejenigen Menschen, die das Bewußtsein haben, Leben in der sinnlich wahrnehmbaren Welt sei Träumen, nicht träumen[185]). Gegen die skeptische und idealistische Erklärung des Dramas wendet sich Gregorio Martínez Almendres[186]). Er macht auf die verhängnisvolle Folge eines Übersetzungsfehlers aufmerksam. Statt des spanischen Wortlautes »sueña lo que es«[186a]) setzt die von Gries vorgenommene Übertragung ein »sueña que es« als Basis der entsprechenden deutschen Stelle voraus. Diese Formulierung aber, die das Träumen der eigenen Existenz bedeutet, konnte leicht Stütze falscher idealistischer Interpretation werden. Das Ziel der Studie aus der Feder von Martínez Almendres ist jedoch einmal der Nachweis der Ähnlichkeit zwischen der Lage des klagenden Segismundo und der Unsicherheit des modernen Menschen in seiner Welt der Angst. Dann gibt er erneute Anleitung zu richtiger Interpretation: Segismundo zweifelt nicht an einem Erwachen im jenseitigen ewigen Leben. E. W. Hesse zeigte uns die Auffassung des vollkommenen Fürsten, wie sie Calderón in sein berühmtestes Werk eingearbeitet hat[187]). Lester G. Crocker stellte seine Untersuchung[188]) unter die Perspektive: Suche Calderóns nach Werten. Der Widerspruch von Schein und Wirklichkeit («equivocality«), der den Zuhörer in La vida es sueño fesselt, ist – so legt Crocker dar – selbst Basis für Werte.

Ebenso wichtig wie die dem philosophischen Gehalt der einzelnen Texte gewidmeten Analysen sind diejenigen, welche der Erhellung der dramatischen Struktur dienen. A. E. Sloman hat gezeigt – und damit wie schon Wilson[189]) eine nach Menéndez y Pelayo von Berens vertretene Ansicht[190]) mit Recht zurück-

---

[183]) T. Carreras y Artau, La filosofía de la libertad en La vida es sueño de Calderón (Estudios in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín, T. I [Madrid 1927] p. 151/179). Zur Kritik lese man u. a. L. E. Palacios, La Vie est un Songe (Essai sur le sens philosophique du drame de Calderón) = Extrait du Laval théologique et philosophique VII [1951] p. 123/149. Man lese besonders p. 126/127. – Über Freiheit bei Calderón spricht auch W. Krauß, Calderón-Dichter des spanischen Volkes (Sinn und Form II [1950] S. 43ff.). In dem hier besprochenen Zusammenhang sei auch hingewiesen auf Peter N. Dunn, The Horoscope Motif in La vida es sueño (Atlante I [1953] p. 187/201).

[184]) M. Casella, La vita è un sogno (Nuova Antologia 1944, p. 81ff.).

[185]) M. F. Sciacca, Verdad y Sueño en La vida es sueño de Calderón de la Barca (Clavileño I, 2 [1950] p. 1–9.

[186]) Gregorio Martínez Almendres, La vida es sueño de Calderón y los problemas del existencialismo actual (Studium Generale / Boletim do Centro de Estudos Humanísticos–Anexo à Universidade do Pôrto/, Pôrto I, 1953, p. 97/125).

[186a]) Vgl. p. 243 col. a der Ed. Astrana Marín!

[187]) Everett W. Hesse, La concepción calderoniana del princípe perfecto en La vida es sueño (Clavileño IV, 20 [1953] p. 4–12).

[188]) Lester G. Crocker, Hamlet, Don Quijote, La vida es sueño: The Quest for Values (Publications of the Modern Language Association LXIX [1954] p. 278/313). Vgl. auch T. E. May, El Sueño de Don Pablos, Don Quijote y Segismundo (Atlante III [1955] p. 192–204).

[189]) Edward M. Wilson, La vida es sueño (Revista de la Universidad de Buenos Aires. Tercera Época. Año IV. Num. 3 y 4. Buenos Aires. Julio-Diciembre 1946, p. 61/78).

[190]) Vgl. a.a.O. S. 15.

gewiesen –, daß die Rosauraepisode wesentlicher Bestandteil des Werkes ist, dem sie angehört: nämlich Mittel zu Segismundos »Konversion«[191]).

Zu den strukturerhellenden Studien, die sich mit Einzelwerken Calderóns befassen, zählt auch Parkers 1948 erschienene – zugleich die Geschichtsauffassung des Dramatikers streifende – Arbeit über Heinrich VIII. bei Shakespeare und Calderón[192]). Sie beweist, wie in 'La Cisma de Ingalaterra', einer ausgezeichnet konstruierten Schöpfung, der englische König – entgegen einer sonst weit verbreiteten Meinung – mit Gewissen ausgestattet und als der kämpfende und unterliegende Mensch geschildert wird. Auch das Spiel vom 'Standhaften Prinzen', das E. M. Wilson und W. J. Entwistle 1939 mit voneinander verschiedenen Ergebnissen analysiert hatten[193]), ist in neuester Zeit mehrfach und nicht zuletzt im Hinblick auf seine eigenartige Struktur Gegenstand eingehender Prüfung geworden. In seinem Buche The Sources of Calderón's Principe Constante hat Sloman aufgedeckt[194]), daß aus dem als Quelle benutzten La Fortuna Adversa alles Unwesentliche ausgeschaltet und eine Reduktion der Personen von achtunddreißig auf sechzehn vollzogen wurde. Auch in Kaysers Aufsatz Zur Struktur des Standhaften Prinzen von Calderón[195]) wird des spanischen Meisters große Kunst der Dramenformung sichtbar: über der nicht straff auf die Folge und die innere Notwendigkeit ausgerichteten Gestaltung des Geschehens – so legt Kayser dar – wölbt sich eine gleichsam statische Einheit der Atmosphäre, die aus der im ganzen Drama wirkenden Korrelation Fernando-Fénix entsteht[196]).

In welchem Ausmaß das Verständnis des Aufbaus der Schauspiele Calderóns von theologischen Einsichten abhängig ist, hat – nach A. A. Parker – auch W. J. Entwistle mehrfach aufgewiesen. Er verdeutlicht in seiner Studie über La Devoción de la Cruz[197]), daß Curcio, Julia, Eusebio verzweifelte Menschen sind. Thomas von Aquin aber bezeichnet als Folge der desperatio das »labi in vitia«. Dementsprechend, so deckt Entwistle auf, läßt Calderón z. B. die verzweifelte Julia in kurzer Zeit zur Verbrecherin werden. Die Rettung des in Schuld geratenen Menschen kann sich, wenn er bereut, schnell vollziehen: Gratiae infusio fit in instanti (Thomas von Aquin).

Eine den Aufbau in El Alcalde de Zalamea beleuchtende kurze Untersuchung

---

[191]) A. E. Sloman, The structure of Calderón's La vida es sueño (Modern Language Review XLVIII [1953] p. 293/300). Vgl. auch A. Valbuena Prat, El Orden del Barroco en La vida es sueño (Escorial VI [1942] p. 167/192). An dieser Stelle soll auch A. A. Parkers kurze Studie: Reflections on a new definition of «Baroque» drama (Bulletin of Hispanic Studies XXX [1953] p. 142/151) erwähnt werden. Der Verfasser setzt sich mit der Anwendung Wölfflinscher Kategorien auf die spanische Literatur durch Darnell H. Roaten und F. Sánchez y Escribano (in dem Buch: Wölfflin's Principles in Spanish Drama 1500–1700. Hispanic Institute in the United States. New-York 1952, 200 S.) kritisch auseinander. Parker weist u. a. überzeugend nach, daß es nicht angeht, einer a priori geformten Auffassung des Barockdramas zuliebe die Struktur des Werkes La vida es sueño unnötig – in vier plots – zu komplizieren (p. 146).

[192]) A. A. Parker, Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An Appreciation of La Cisma de Ingalaterra (The Modern Language Review XLIII [1948] p. 327/352).

[193]) Vgl. Anm. 74 dieser Studie!

[194]) Vgl. Anm. 37 dieser Studie!

[195]) Vgl. Anm. 6₃ dieses Forschungsberichtes!

[196]) Vgl. auch Ortigoza Vieyra, Carlos: Los móviles de la comedia. El Principe Constante de Calderón de la Barca. Investigación y estudio crítico. Los móviles del protagonista. México, Robredo 1957. 216 S.

[197]) W. J. Entwistle, Calderón's La Devoción de la Cruz (Bulletin Hispanique L [1948] p. 472/482). Man lese auch W. J. Entwistles in Anm. 146 zit. Studie! (Modern Language Review XL [1945] p. 180/189) und id., Le théâtre symbolique (Bulletin Hispanique LII [1950] p. 41/54).

hat Sturgis E. Leavitt publiziert[198]). Menéndez y Pelayos Bewertung jener Szene, in welcher Pedro Crespo den Hauptmann anfleht, war Anlaß des kleinen Aufsatzes. Die nur scheinbare »inconsistency« im Charakter Pedros könne sich, so legt der Verfasser dar, einmal durch die Absicht Calderóns erklären, dem betreffenden Schauspieler die Möglichkeit zu geben, in längerer Rede seine Kunst unter Beweis zu stellen. Eine zweite Deutung ergäbe sich aus dem Willen des Dramatikers, der spanischen Zuhörerschaft die Verurteilung eines Offiziers durch einen kleinen Bürgermeister (alcaldillo) gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Nach vorliegender Erwähnung der wichtigsten Abhandlungen zu einzelnen »dramas« fragen wir jetzt nach Arbeiten über die »autos sacramentales«. Abgesehen von Parkers glänzenden Analysen in seinem Buch The allegorical drama of Calderón – er ließ die Bedeutung von drei Schöpfungen (El gran teatro del mundo – La cena de Baltasar – La vide es sueño) vor unserem geistigen Auge lebendig werden –, abgesehen von den schon genannten »prólogos« in den Bänden Clásicos Castellanos besitzen wir kaum Untersuchungen, so daß auch hier eine große Lücke zu schließen bleibt[199]).

Aus der Tatsache, daß in allen bisher dargebotenen Abschnitten des Forschungsberichtes immer wieder gesagt werden mußte, die Calderónforschung habe dort eine Lücke zu füllen und hier ein Desiderat zu verwirklichen, geht schon hervor, wie weit wir noch von der Möglichkeit entfernt sind, eine umfassende und repräsentative Calderónmonographie zu schreiben. Eine Reihe von Büchern, die jene repräsentative Monographie vorbereiten, sind erschienen[200]). Valbuena Prat schrieb aus reicher Erfahrung seinen Überblick über die Persönlichkeit, die dramatische Kunst, den Stil und die Werke Calderóns[201]). Kommerell veröffentlichte 'Etwas über die Kunst Calderóns', ein Opus, in welchem Vieles für die künftige Interpretation des spanischen Dramatikers maßgebend sein wird[202]). Eugenio Frutos Cortés gab ein 'breve estudio sobre Calderón' heraus[203]). In seiner schon mehrfach zitierten Schrift führt Friedrich die sich dem Calderónverständnis des heutigen Menschen entgegenstellenden Schwierigkeiten vor Augen[204]). In die Welt der autos sacramentales sollte sich der Calderónleser – wie hier und da unsere Darlegung schon zeigte – durch Parkers tiefschürfendes

---

[198]) Sturgis E. Leavitt, Pedro Crespo and the Captain in Calderón's Alcalde de Zalamea (Hispania XXXVIII [1955] p. 430/431). Vgl. auch Hermann Kraszna, El alcalde de Zalamea (Anales de la Universidad de Guayaquil I, 1949 p. 280-292).

[199]) Vgl. G. Cirot, El gran teatro del mundo (Bulletin Hispanique XLII [1940] p. 290/305) und A. Valbuena Prat, Calderón y el Año Santo de 1650 (Clavileño I, 1 [1950] p. 27/36). (Calderón schrieb die autos El Año Santo de Roma und El Año Santo en Madrid.) In vielen Fällen hat Calderón dem auto sacramental eine loa vorangestellt. G. Cirot hat diejenige zu La vida es sueño, P. Groult die zu El verdadero Dios Pan genauer betrachtet. (G. Cirot, La «Loa» de 'La vida es sueño' [Bulletin Hispanique XLII, 1940, p. 65/71]. – P. Groult, La «Loa» de 'El verdadero Dios Pan' de Calderón [Les Lettres Romanes IX, 1955, p. 39/54.)

[200]) Als Beispiele für die natürlich zur Verfügung stehenden Calderóndarstellungen in Literaturgeschichten nenne ich hier: Historia general de las literaturas hispánicas, T. III: Renacimiento y Barroco, Barcelona 1953. – A. Valbuena Prat, Historia de la literatura española, T. II, Barcelona 1950 (Cap. XLVI, XLVII). – A. Valbuena Prat, Historia del teatro español, Barcelona 1956.

[201]) Vgl. Anm. 3 dieses Forschungsberichtes!

[202]) Vgl. Anm. 21 dieses Forschungsberichtes!

[203]) Eugenio Frutos Cortés, Calderón de la Barca. Editorial Labor. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Rio de Janeiro 1949, IX 264 S. (Clásicos Labor).

[204]) Vgl. Anm. 64 dieses Forschungsberichtes!

Buch The allegorical drama of Calderón einführen lassen[205]). Es ist in seiner präzisierenden Art die bislang beste Monographie über die in den geistlichen Schauspielen verkörperte Kunst und darüber hinaus das beste Ergebnis der Calderónforschung im hier behandelten Zeitraum überhaupt. In ihm hat Parker zum erstenmal die durch den spanischen Meister ermöglichte Symbiose von Poesie und Theologie (Philosophie) im Drama meisterhaft analysiert. Die zum Verständnis solchen Theaters wichtigen Begriffe werden geklärt (asunto = Eucharistie; argumento = historische, legendäre, fiktive Einkleidung; realidad = 1. Wirklichkeit der Bühne, 2. Wirklichkeit dessen, was durch die realidad der Bühne präsentiert wird; metáfora = literarische Kunst; fantasía = imaginatio (imagination); concepto imaginado = aus dem theologischen Begriff durch den Geist mit Hilfe der imaginatio geformtes Bild; práctico concepto = aus dem concepto imaginado durch das Theater geformtes dramatisches Bild; letra (lo historial) = die historische, legendäre, fiktive Basis, der Teil des argumento, der durch metáfora zu realidad wird). Nach Beschreibung der dramatischen Eigenart der autos (The autos as drama) bespricht Parker drei der berühmtesten Schöpfungen Calderóns. Hier sei nur auf die Interpretation von La cena de Baltasar hingewiesen. Parker zeigt, wie ein auto und also auch dieses Werk nur eine Realitätssphäre, die begriffliche (the conceptual sphere)[206])kennt. Er führt am Beispiel des gewählten auto »several levels of significance [T. S. Eliot!] in dramatic poetry« vor Augen[207]). Auf der ersten Stufe, so erklärt der englische Forscher, handelt es sich um einen Konflikt zwischen einem götzendienerischen König und einem Propheten Gottes. Auf der zweiten erblickt man die Charaktere als Symbole, die Besonderes universalisieren (»universalizing the particular«). Auf der dritten endlich erscheinen diese Symbole als im Rahmen einer gegebenen Philosophie und Theologie genau umrissene Begriffe, die daher nach Parker wiederum in gewissem Sinne partikularisiert sind (»particularized«)[208]). Nach der Wiedergabe dieser La cena de Baltasar differenzierenden Interpretation sei abschließend besonders hervorgehoben, daß der englische Gelehrte die für den Autor der drei analysierten geistlichen Schauspiele (El gran teatro del mundo – La cena del Baltasar – La vida es sueño) wegweisenden patristischen und scholastischen Quellen in den Anmerkungen zu Kapitel II, III, IV, V festzustellen versucht. So ist es ihm gelungen, einen wichtigen Beitrag für die Bestimmung des theologisch-philosophischen Standortes des Dichters zu liefern. Der philosophischen Deutung kann auch das 1952 von Eugenio Frutos publizierte Werk La filosofia en los autos sacramentales de Calderón dienen: dort werden manche wertvolle Materialien für nunmehr vorzunehmende, der Erhellung des Weltbildes Calderóns nützende Untersuchungen bereitgestellt[209]).

In ihnen müßte – und mit diesem andeutenden Abschnitt sei der oft ausdrücklich, oft nur stillschweigend kritische Forschungsbericht abgeschlossen – auch

[205]) Alexander A. Parker, The allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales. The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford and London 1942, 232 S. (Gliederung des Werkes: I. The autos and their critics. II. The autos as drama. III. El gran teatro del mundo. IV. La cena de Baltasar. V. La vida es sueño.) Vgl. auch A. A. Parker, Los dramas alegóricos de Calderón (Trad. Carlos R. de Dampierre). In: Escorial 1944, p. 163/225. [206]) l. c. p. 159. [207]) l. c. p. 194. [208]) ibid.

[209]) Vgl. Anm. 29 dieses Forschungsberichtes! Man vgl. auch A. A. Parker, Calderón el dramaturgo de la escolástica (Revista de Estudios Hispánicos. Madrid 1935) und auf der Basis der nunmehr vorliegenden Analysen Parkers – die Ausführungen Karl Voßlers über «Calderón» (Südliche Romania. Leipzig 1950, S. 204/214, besonders S. 209/210). (Dazu: Voßler, Pedro Calderón de la Barca. In: Escritores y poetas de España. Madrid 1944.)

auf die Frage nach Calderóns Rationalismus eine befriedigende Antwort gegeben werden. Seitdem A. W. Schlegel in seinen bekannten Ausführungen über den großen spanischen Dramatiker dessen Darstellung des verstandesmäßigen Erfassens betonte, hat man immer wieder den Blick auf die ratio im Werk Calderóns gelenkt. Es ist wirklich so: jeder behutsame Leser der comedias und autos bemerkt, daß Monologe[210]) und Dialoge ein Abwägen von Gründen unter Leitung des Verstandes darstellen. J. M. de Cossío hat von »racionalismo del arte dramático de Calderón« gesprochen[211]); er deutete eine Reihe von Dramen in diesem Sinne. Eine derartige Interpretation wird aber der Gesamtheit der in Calderóns Werk wirkenden geistig-seelischen Kräfte nicht gerecht. Die Textanalyse ergibt nämlich nicht selten, daß die logische Überlegung den Menschen zwar an das Geheimnis nahe heranführt, daß aber – auch von Calderón – der im Innersten erfolgenden, nicht mehr rational zu fassenden »Inkubation« vor der »Erleuchtung« eine beachtliche Rolle zugebilligt wird[212]).

[210]) Vgl. auch Otto Keiditsch, Der Monolog bei Calderón. Diss. phil. München 1911, 111 Seiten.

[211]) Hervorhebung durch Verfasser dieses Forschungsberichts! – J. M. de Cossío, Racionalismo del arte dramático de Calderón (Cruz y Raya 1934, p. 37/76). Dazu lese man Everett W. Hesse, La dialéctica y el casuismo en Calderón (Estudios IX [1953] p. 517/531).

[212]) Man denke in diesem Zusammenhang an Parkers Ausführungen (The allegorical drama of Calderón, p. 69), an die mystischen Bestandteile in Calderóns Dramen, an die Studien Bruce W. Wardroppers (vgl. Anm. 181 dieses Berichtes) und L. Pfandls (Ausdrucksformen des archaischen Denkens und des Unbewußten bei Calderón [Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens hrsg. v. H. Finke, Erste Reihe 1937, Bd. VI, S. 340/389]. – Vgl. zu Pfandl meine kritische Besprechung in 'Themen moderner Hispanistik' [Deutsche Vierteljahrsschrift XVII, 1939, Referatenheft S. 142–144]).

Korrekturnachtrag

Um die Verbindung der nachstehenden Angaben mit den im obigen Text gemachten kritischen Ausführungen zu erleichtern, gliedere ich die Zusätze nach der Bezifferung der Anmerkungen. Die unter 130 gebrachte Ergänzung – zum Beispiel – ist also im Zusammenhang mit derjenigen Stelle des Forschungsberichtes zu lesen, der in Anm. 130 bibliographisch unterbaut ist.

[17]) In seinem Aufsatz über den Cephalus–Procris-Mythus bei Lope de Vega und Calderón weist der Verfasser auf Ovid und Hyginus als Quellen hin. Die abschließende Feststellung lautet: Although the background is ancient, the atmosphere belongs to the pastoral novel and the books of chivalry (p. 241). Man lese auch H. M. Martin, The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderón (Hispanic Review I, p. 152/153).

[73]) In dem Satz: La comedia se explica por los autos, der im Text des Forschungsberichtes zitiert wird, bezieht sich die Pluralform auf die beiden Fassungen des auto sacramental La vida es sueño.

[119]) Man vgl. Alfonso Reyes, Un tema de La vida es sueño. In: Capítulos de literatura española. México 1949 p. 11–88.

[130]) Manuel Gallego Morell hielt in der juristischen Fakultät der Universität Madrid einen Vortrag über das Thema: Aspectos procesales en la obra de Calderón de la Barca. (Vgl. den kurzen im Indice Cultural Español 1958 p. 716/17 gegebenen Bericht.)

[145]) Die Einstellung Croces zu Calderón ersehe man aus seinem Aufsatz Calderón (La Critica XLI/1943/, p. 173–188). – Zur Wirkungsgeschichte Calderóns in Rußland lese man Ludmilla Buketoff Turkévich: Calderón en Rusia (Revista de Filología Hispánica I, 1939 p. 139–158).

[164]) Ich weise in diesem Zusammenhang auf das Kapitel La posición de Calderón in A. A. Parker, Valor actual del humanismo español (Madrid, Ateneo 1952 p. 23–34) hin.

[187]) Den Schicksalsbegriff Calderóns analysiert G. García Ceballos, El sentido del sino en los personajes de Don Pedro Calderón de la Barca (Universidad de Antioquía num. 74 (Medellín, Colombia 1945) p. 311–330).

[188]) Rubio nennt als Quelle Augustinus Sermo CCCXLV, 1 (De contemptu mundi) (P. L. 39 col. 1517/1518). Pablo Acchiardi betrachtete: Antecedentes de La Vida es Sueño. (Cuadernos de Cultura Teatral Nr. 12 / Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Argentina 1940 / p. 109–127).

[187]) Der vollkommene Fürst Calderóns zeichnet sich durch prudentia und temperantia aus.

[191]) Die mir durch liebenswürdiges Entgegenkommen der Yale University Library in einem maschinenschriftlichen Exemplar zur Verfügung gestellte Dissertation von William M. Whitby (Structural Symbolism in two plays of Calderón de la Barca, Yale University 1954, 206 Seiten) untersucht die Struktur zweier Werke: El príncipe constante / La vida es sueño.

[192]) Vgl. E. Günthner, Calderóns Dramen aus der spanischen Geschichte ... Programm des k. Gymnasiums ... Rottweil 1885. 94 S.

[198]) Eine Studie über La aurora en Copacabana schrieb Antonio Pagés Larraya, El Nuevo Mundo en una obra de Calderón (Atenea Año XXXIII, Tomo CXXV, N. 371/1956/, p. 108–129).

[199]) Eine Spezialstudie bot auch Fernand Verhesen, Etude sur les Autos Sacramentales de Calderón de la Barca, et spécialement sur La Cura y la Enfermedad. Paris 1953 (Centre de Documentation Universitaire). 91 S.

[204]) Im zweiten Heft des 69. Jahrganges (1958) der Zeitschrift 'Die Neue Rundschau' veröffentlichte Hugo Friedrich (S. 185–212): Calderón de la Barca. Ein Vortrag.

Eingesandte Bücher

Bibliographic Index. A Cumulative Bibliography of Bibliographies. June 1957. New York: The H. W. Wilson Company 1957. (147 S. gr. 8°)

Deutsche Philologie im Aufriß. 2., überarb. Aufl. unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. Wolfgang Stammler. Bd 1. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1957. (XVI S., 2000 Sp., 4°) Leinen DM 88.20, Halbleder DM 92.–. Von Bd 2 liegen vor Lfrg 11-15. 1957/58. (Sp. 1-960, 4°) Je Lfrg DM 7.50

Fambach, Oscar: Das große Jahrzehnt in der Kritik seiner Zeit. Die wesentlichen und die umstrittenen Rezensionen aus der periodischen Literatur des Überganges von der Klassik zur Frühromantik, begleitet von den Stimmen der Umwelt. In Einzeldarstellungen. 1796–1805. (Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik. 1750–1850. Bd IV.) Berlin: Akademie-Verlag 1958. (XIX, 684 S. gr. 8°) Leinen DM 42.–

Giedion-Welcker, C.: Poètes à l'Ecart. Anthologie der Abseitigen. Bern: Benteli 1946. (272 S. 8°) Karton. DM 16.–

Höllerer, Walter: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen u. Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Ernst Klett 1958. (503 S. 8°) Leinen DM 24.80

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches u. bibliographisches Handbuch. 2., vollständig neubearb. u. stark erweit. Aufl. Bd 3 u. 4. Bern: A. Francke 1956/58. (VII S., S. 1809–2768; V S., S. 2769-3568, 4°) 4 Bde zusammen: Leinen DM 338.–, Halbleder DM 378.–

Kürschners Biographisches Theater-Handbuch. Schauspiel, Oper, Film, Rundfunk. Deutschland, Österreich, Schweiz. Hrsg. v. Herbert A. Frenzel u. Hans Joachim Moser. Berlin: de Gruyter & Co. 1956. (XII, 840 S. 8°) Leinen DM 58.–

Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchges. Gesamtausgabe. Mit Einleitung u. Kommentar v. Otto Mann. (Kröners Taschenausgabe. Bd 267.) Stuttgart: Alfred Kröner 1958. (XVI, 495 S., 1 Taf. kl. 8°) Leinen DM 13.50

Mann, Otto: Poetik der Tragödie. Bern: A. Francke 1958. (344 S. gr. 8°) Leinen DM 39.50

Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. Bd III: Klassik und Romantik. (Grundriß der Germanischen Philologie. 13/III.) Berlin: de Gruyter & Co. 1958. (VII, 730 S., gr. 8°) Leinen DM 58.–

Melchinger, Siegfried: Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel. Bremen: Carl Schünemann 1957. (312 S. 8°) Leinen DM 12.80

Price, Mary Bell, and Prige, Lawrence M.: The Publication of English Humaniora in Germany in the eighteenth Century. (Publications in modern philology. Vol. 44.) Berkeley/USA: University of California Press 1955. (XXXIII, 216 S. gr. 8°)

Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. (Palaestra. Bd 226.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (252 S. gr. 8°) DM 24.–

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 16. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1958. (64 S. 8°)

Viëtor, Karl: Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus. Deutsche Literaturgeschichte von 1700 bis 1890. 3., durchges. Aufl. (Sammlung Göschen. Bd 1096.) Berlin: de Gruyter & Co. 1958. (159 S. kl. 8°) Karton. DM 2.40

Volkskunde. Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme. Hrsg. v. Gerhard Lutz, mit e. Geleitw. v. Josef Dünninger. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1958. (236 S. gr. 8°) Leinen DM 19.60

Weisgerber, Leo: Verschiebungen in der sprachlichen Einschätzung von Menschen und Sachen. (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Bd 2.) Köln: Westdeutscher Verlag 1958. (174 S. gr. 8°) Karton. DM 11.80

von Wiese, Benno: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Tl. 1: Tragödie und Theodizee; Tl. 2: Tragödie und Nihilismus. 4. Aufl. Hamburg: Hoffmann & Campe 1958. (XIX, 712 S. 8°) Leinen DM 30.–

*

Euripides: Sämtliche Tragödien in 2 Bden. Nach der Übersetzung von J. J. Donner bearb. v. Richard Kannicht. Anmerkungen v. Bolko Hagen. Einleitung v. Walter Jens. (Kröners Taschenausgabe. Bd 284/285.) Stuttgart: Alfred Kröner 1958. (XXXIX, 467 S., 1 Taf.; III, 511 S. kl. 8°) Leinen je DM 15.–

Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. Lfrg 10/11. Bern: A. Francke Verlag 1958. (S. 577–704, gr. 8°) DM 9.29

Ders.: Die griechische Tragödie. 2., neugestaltete u. erweit. Aufl. Mit 4 Abb. (Kröners Taschenausgabe. Bd 143.) Stuttgart: Alfred Kröner 1958. (285 S., 4 Taf. kl. 8°) Leinen DM 9.–

Ovid: Die erotischen Dichtungen. Deutsche Gesamtausgabe. Neu übertragen v. Viktor von Marwitz. Mit Einführung v. Karl Büchner. (Kröners Taschenausgaben. Bd 263.) Stuttgart: A. Kröner 1958. (XXIII, 324 S. kl. 8°) Leinen DM 12.–

*

Daz bûch von gûter spise. Aus der Würzburg-Münchener Handschrift neu hrsg. v. Hans Hajek. (Texte des späten Mittelalters. H. 8.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1958. (48 S. 8°) Karton. DM 3.80

Hartmann von Aue: Gregorius. Der „gute Sünder". Hrsg. u. erläut. v. Friedrich Neumann. (Deutsche Klassiker des Mittelalters. NF, Bd 2.) Wiesbaden: F. A. Brockhaus. 1958. (247 S. kl. 8°) Karton. DM 9.–, Leinen DM 11.–

Kudrun (Gudrun). Karl Simrocks Übersetzung. Eingel. u. überarb. v. Friedrich Neumann. (Univ. Bibl. Nr 465/467.) Stuttgart: Reclam 1958. (248 S. kl. 8°) Karton. DM 1.80, Leinen DM 3.50

Limmer, Rudolf: Pädagogik des Mittelalters. Mallersdorf: Verlag Dr. Ed. Wild 1958. (147 S. 8°) Karton. DM 5.50

Lotter, Friedrich: Die Vita Brunonis des Ruotger. Ihre historiographische und ideengeschichtliche Stellung. (Bonner historische Forschungen. Bd 9.) Bonn: Ludw. Röhrscheid 1958. (150 S. gr. 8°) DM 14.50

Martin von Amberg: Der Gewissensspiegel. Aus d. Handschriften hrsg. v. Stanley Newman Werbow. (Texte des späten Mittelalters. H. 7.) Berlin: Erich Schmidt Verlag 1958. (115 S., 1 Taf. 8°) Karton. DM 8.50

Ohly, Friedrich: Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200. (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Frankfurt a. M. Geisteswissenschaftl. Reihe, Nr 1.) Wiesbaden: Franz Steiner 1958. (V, 328 S. gr. 8°) DM 28.–

*

Hutten. – Benzing, Josef: Ulrich von Hutten und seine Drucker. Eine Bibliographie der Schriften Huttens im 16. Jahrhundert. Mit Beiträgen von Heinrich Grimm. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Bd 6.) Wiesbaden: Harrassowitz 1956. (XV, 160 S. gr. 8°) Karton. DM 26.–

Reuchlin. – Benzing, Josef: Bibliographie der Schriften Johannes Reuchlins im 15. und 16. Jahrhundert. (Bibliotheca Bibliographica. Bd XVIII.) Wien: Walter Krieg 1955. (50 S. gr. 8°) Karton. DM 16.–

Tasso. – Leo, Ulrich: Ritterepos – Gottesepos. Torquato Tassos Weg als Dichter. (Studi Italiani. Bd 2.) Köln: Böhlau Verlag 1958. (65 S. gr. 8°) Karton. DM 6.–

*

Arnim. – Rudolph, Gerhard: Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims. (Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Kulturgeschichte der germanischen Völker. NF, 1.) Berlin: de Gruyter & Co 1958. (VI, 191 S. 8°) DM 16.–

Arp, Hans: Auf einem Bein. (Dichtung unserer Zeit. H. 1.) Wiesbaden: Limes Verlag 1955. (26 S. kl. 8°) DM 1.90

— Ders.: Worte mit und ohne Anker. Wiesbaden: Limes Verlag 1957. (100 S. mit 9 Zeichn. 8°) Geb. DM 9.80

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Mit e. Vorwort v. Emmy Ball-Hennings. Luzern: Josef Stocker 1946. (XXIX, 311 S. 8°) Leinen DM 16.90

— Ders.: Briefe 1911–1927. Hrsg. v. Annemarie Schütt-Hennings. Köln: Benziger-Verlag 1957. (315 S. 8°) Leinen DM 16.80

— Ball-Hennings, Emmy: Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball. Köln: Benziger Verlag 1953. (292 S. 8°) Leinen DM 16.20

Barlach. – Fechter, Paul: Ernst Barlach. Gütersloh: C. Bertelsmann 1957. (189 mit 40 Abb. gr. 8°) Leinen DM 17.50

Bronnen, Arnolt: gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers. Hamburg: rowohlt 1954. (495 S. 8°) Leinen DM 12.80

Croce. – Caracciolo, Alberto: L'Estetica e la Religione di Benedetto Croce. (Studi filosofici. 2.) Arona: Paideia 1958. (215 S. 8°)

Droste-Hülshoff. – Schule-Kemminghausen, Karl: Heinrich Straube. Ein Freund der Droste. Eine Studie. (Schriften der Droste-Gesellschaft. XI.) Münster: Aschendorff 1958. (84 S., 4 Taf. 8°) Geb. DM 6.–

Kasimir Edschmid. Der Weg / Die Welt / Das Werk. Ein literar. Mosaik zum 65. Geb. des Dichters am 5. Okt. 1955 entworfen u. zusammengestellt v. Lutz Weltmann. Stuttgart: W. Kohlhammer/München: Kurt Desch 1955. (177 S., 1 Abb. 8°)

Goethe: Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter Leitung v. Ernst Grumach. Berlin: Akademie-Verlag 1958. (gr. 8°)
[Bd:] Faust. Der Tragödie erster Theil. Bearbeiter des Bandes: Ernst Grumach, Inge Jensen. (242 S.) Leinen DM 12.50
[Bd:] Dramen und dramatische Szenen vor der Jahrhundertwende (1788–1799). 2 Tle. Bearbeiter des Bandes: Ilse-Marie Kümmel. (VI, 658 S.) Leinen DM 18.–

— Goethe: Zwölf Aquarelle. Mit einleit. Text hrsg. v. Gerhard Femmel. Weimar: Herm. Böhlaus Nf. 1958. (43 S., 12 farb. Taf. quer=2°) Geb. DM 22.50

— Atkins, Stuart: Goethe's Faust. A literary analysis. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1958. (XI, 290 S, gr. 8°) Leinen $ 6.–

— Çakmur, Belma: Goethes Gedanken über Lebensordnung in seinem Trauerspiel 'Die natürliche Tochter'. (Schriften des Instituts für deutsche Sprache u. Literatur. Nr 5.) Ankara/Türkei: Philosophische Fakultät der Universität 1958. (III, 123 S. 8°) Karton. DM 10.–

— Mommsen, Momme: Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten. Unter Mitwirkung von Katharina Mommsen. Bd 1: Abaldemus bis Byron; Bd 2: Cäcilie bis Dichtung und Wahrheit. Berlin: Akademie-Verlag 1958. (XLIX, 562 S., 12 S. Abb.; XV, 529 S. gr. 8°). Je Leinen DM 35.–

— Urzidil, Johannes: Das Glück der Gegenwart. Goethes Amerikabild. (Goethe-Schriften. 6.) Zürich: Artemis-Verlag 1958. (56 S. kl. 8°) Karton. DM 3.70

Grillparzer. – Vincenti, Leonello: Grillparzer e i suoi Drammi. Con unappendice 'Grillparzer e la Letteratura Italiana'. Mailand: Riccardo Ricciardi Editore 1958. (VII, 291 S. 8°) Lire 2500.–

Heine. – Kaufmann, Hans: Politisches Gedicht und klassische Dichtung. Heinrich Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen". Berlin: Aufbau-Verlag 1958. (220 S. gr. 8°) Leinen DM 9.–

Hölderlin. – Schmidlin, Guido: Hölderlins Ode 'Dichterberuf'. Eine Interpretation. Bern: A. Francke 1958. (89 S. gr. 8°) Karton. DM 8.–

von Hofmannsthal, Hugo: Ausgewählte Werke in 2 Bden: Gedichte und Dramen / Erzählungen und Aufsätze. Hrsg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1957. (765, 779 S. 8°) Leinen DM 48.–

— Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 17.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (170 S. 8°) Karton. DM 4.80

James. – Wegelin, Christof: The Image of Europe in Henry James. Dallas: Southern Methodist University Press 1958. (IX, 200 S. 8°) Leinen $ 4.50

Jean Paul: Flegeljahre. Eine Biographie. Berlin: Aufbau-Verlag 1958. (568 S. 8°) Leinen DM 12.–

Kafka. – Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka. Ein Vortrag. Stuttgart: W. Kohlhammer 1952. (51 S. 8°) Karton. DM 3.20

— Ders.: Kafka der Dichter. Ein Vortrag. Ebda 1958. (44 S. 8°) Karton. DM 3.20

— Franz Kafka Today. Ed. by Angel Flores and Homer Swander. Madison: University of Wisconsin Press 1958. (VIII, 290 S. gr. 8°) Leinen $ 5.–

— Weltsch, Felix: Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas. Berlin: F. A. Herbig 1957. (96 S. 8°) Geb. DM 4.80

Kleist. – Koch, Friedrich: Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit. Stuttgart: J. B. Metzler 1958. (VIII, 364 S. 8°) Leinen DM 24.–

Kornfeld, Paul: Blanche oder Das Atelier im Garten. Roman. Hamburg: Rowohlt 1957. (639 S. 8°) Leinen DM 16.80

Lessing. – Gombrich, E. H.: Lessing. (Proceedings of the British Academy. Vol. XLIII.) London: Oxford University Press 1957. (24 S. gr. 8°) sh 4/–

Melville. – Helmcke, Hans: Die Funktion des Ich-Erzählers in Herman Melvilles Roman „Moby-Dick" mit einem vergleichenden Blick auf Melvilles frühere Romane.

(Mainzer Amerikanistische Beiträge. Bd 1.) München: Max Hueber 1957. (IX, 149 S. 8°) Karton. DM 9.80

Schickele. – Ackermann, Paul Kurt: René Schickele. A Bibliography. Cambridge/Mass./USA: Schoenhof's Foreign Books, Inc. 1956. (8 S. 4°)

Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen † u. Hermann Schneider. Bd 27: Schillers Briefe 1794–1795. Hrsg. v. Günter Schulz. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1958. (VIII, 418 S. gr. 8°) DM 17.25, Leinen DM 20.25; Subskr.-Preise: DM 13.80, Leinen DM 16.20

— Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. [5 Bde.] Bd 1: Gedichte/Dramen I. München: Carl Hanser Verlag 1958. (1016 S. 8°) Subskriptionspreis je Bd: Leinen DM 24.–, Leder DM 34.–

— Piana, Theo: Friedrich Schiller. Bild-Urkunden zu seinem Leben u. Schaffen. München: Verlagshaus Bong & Co. 1957. (210 S. mit 271 Abb., 4°) Leinen DM 21.80

Shakespeare, William: Gesammelte Werke. 6 Bde. Eingeleitet v. Reinhold Schneider. Hrsg. v. Hans Jürgen Meinerts. Bd I: Einleitung, Sonette, Komödien; Bd 2: Komödien; Bd 3: Wintermärchen, Königsdramen; Bd 4: Königsdramen, Troilus und Cressida; Bd 5 u. 6 folgen 1959. Gütersloh: C. Bertelsmann 1958. (574, 575, 560, 600 S. 8°) Je Leinen DM 6.85

— Schlüter, Kurt: Shakespeares dramatische Erzählkunst. Heidelberg: Quelle & Meyer 1958. (159 S. gr. 8°) Leinen DM 12.–

— Shakespeare. Englische Essays aus drei Jahrhunderten zum Verständnis seiner Werke. Hrsg. v. Ernst Th. Sehrt. Übersetzt v. Ilse Wodtke u. E. Th. Sehrt. (Kröners Taschenausgabe. Bd 249.) Stuttgart: Alfred Kröner 1958. (324 S. kl. 8°) Leinen DM 9. 80

Stifter. – Roedl, Urban: Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens. Mit 8 Taf. 2., neubearb. Aufl. Bern: A. Francke 1958. (400 S. 8°) Leinen DM 23.50

Storm, Theodor: Sämtliche Werke. 4 Bde. Hrsg. v. Peter Goldammer. Berlin: Aufbau-Verlag 1956. (698, 705, 643, 696 S. 8°) Leinen DM 42.–

Weinheber. – Bergholz, Harry: Josef Weinheber Bibliographie. (Bibliotheca Bibliographica. Bd XIV.) Wien: Walter Krieg 1953. (105 S. gr. 8°) Karton. DM 16.80

Werfel. – von Puttkammer, Annemarie: Franz Werfel. Wort und Antwort. Würzburg: Werkbund-Verlag 1952. (175 S. 8°) Karton. DM 7.50, Leinen DM 9.80

*

Brock, Erich: Befreiung und Erfüllung. Grundlinien der Ethik. (In d. Sammlung: Erasmus-Bibliothek.) Zürich: Artemis-Verlag 1958. (391 S. kl. 8°) Leinen DM 19.–

Hauser, Arnold: Philosophie der Kunstgeschichte. München: C. H. Beck 1958. (XII, 463 S. 8°) DM 18.50, Leinen DM 22.80

Wilhelm von Humboldt. Auswahl u. Einleitung von Heinrich Weinstock. (Fischer-Bücherei. 158.) Frankfurt: Fischer-Bücherei. 1957. (183 S. kl. 8°) Karton. DM 2.20

Kierkegaard, Sören: Gesammelte Werke. Abt. 15: Stadien auf des Lebens Weg. [Stadier paa Livets-Vei. 1845.] Unter Mitarbeit v. Rose Hirsch übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Diederichs 1958. (XV, 570 S. 8°) Leinen DM 26.50

Platon: Meisterdialoge. Phaidon/Symposion/Phaidros. Eingel. v. Olof Gigon, übertragen v. Rudolf Rufener. (In der: Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe.) Zürich: Artemis-Verlag 1958. (LXXXVI, 281 S. kl. 8°) Leinen DM 17.80

Samuel, Otto: Die Ontologie der Logik und der Psychologie. Eine meontologische Untersuchung. (Kantstudien. 74.) Köln: Kölner Universitäts-Verlag 1957. (XII, 336 S. gr. 8°) DM 22.–

*

Die Amerbachkorrespondenz. Bearb. u. hrsg. v. Alfred Hartmann. Bd V: Die Briefe aus den Jahren 1537–1543. Mit Nachträgen zu Bd I-IV, Registern, 6 Handschriftenproben u. 8 Gutachten Amerbachs. Basel: Verlag der Universitätsbibliothek/Kopenhagen: Einar Munksgaard 1958. (XV, 525 S. gr. 8°) sfr. 50.–

Ekkehard IV: Die Geschichte des Klosters St. Gallen. Übers. u. erläut. v. Hanno Helbling. (Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit. 3. Gesamtausgabe. Bd 102.) Köln: Böhlau Verlag 1958. (248 S. 8°) DM 10.80

Möbus, Gerhard: Erziehung in dieser Zeit. (Veröffentlichungen des Johann-Michael-Sailer-Instituts. Reihe: Erziehung als Entscheidung. Bd 1.) Köln: Verlag Die Heimstatt 1958. (87 S. 8°) Geb. DM 3.60

Möser, Justus: Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausgabe in 14 Bden. Bd 9: Zweite Abteilung: Patriotische Phantasien und Zugehöriges. Bearbeitet von Ludwig Schirmeyer, unter Mitwirkung von Eberhard Crusius. Oldenburg: G. Stalling 1958. (380 S. 8°) DM 10.80

Rothfels, Hans: Die deutsche Opposition gegen Hitler. Eine Würdigung. (Fischer-Bücherei. 121.) Frankfurt: Fischer-Bücherei 1956. (208 S. kl. 8°) Karton. DM 2.20

Treue, Wilhelm: Deutsche Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des zweiten Weltkrieges. (Kröners Taschenausgaben. Bd 254.) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1958. (XII, 800 S. kl. 8°) Leinen DM 15.–

Weiss, Richard: The Secret of Individuality. Reflected in a Hundred Historical Lives. 2 Vol. Teilweise aus dem Deutschen übersetzt von Hector Wilshire in enger Zusammenarbeit mit dem Autor. London: Angus & Robertson Ltd. 1957. (VII, 505; V, 568 S. 8°) Leinen sh. 63/–

Wolff-Windegg, Philipp: Die Gekrönten. Sinn und Sinnbilder des Königstums. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1958. (376 S. mit Abb., 12 S. Abb. 8°) Leinen DM 22.50

*

Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente. Feldafing: Buchheim Verlag 1956. (408 S. mit 410 z. T. farb. Abb., gr. 4°) Leinen DM 68.–

Kandinsky, Wassily: Rückblick. Mit e. Einleitung von Ludwig Grote u. 8 Farbtaf. Baden-Baden: Woldemar Klein 1955. (46 S. 4°) Leinen DM 18.–

Oskar Kokoschka. Ein Lebensbild in zeitgenöss. Dokumenten. Zusammengest. u. hrsg. v. Hans Maria Wingler. (Kleine Geschenkbücher. 56.) München: Alb. Langen/G. Müller 1956. (79 S. mit 12 Zeichn., 6 Taf., kl. 8°) Geb. DM 3.80

*

Schubert. – Hug, Fritz: Franz Schubert. Leben u. Werk eines Frühvollendeten. Frankfurt: Verlag Heinrich Scheffler 1958. (492 S. mit 86 Musikbeisp., 1 Taf., 8°) Leinen DM 16.80

ANZEIGEN

HOHELIED-STUDIEN

Grundzüge einer Geschichte der
Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200

von

PROFESSOR DR. FRIEDRICH OHLY

VI und 328 Seiten einschließlich einer Karte, 17,5 × 25 cm,
unbeschnittene Normalbroschur, 28,– DM

Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an
der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Geisteswissenschaftliche Reihe Nr. 1, 1958

Das Hohelied ist das neben den Psalmen und den paulinischen Briefen im Mittelalter meistkommentierte Buch der Bibel. Diese erste Geschichte seiner Exegese von Origenes bis zu ihrer neuen Blüte im Jahrhundert Bernhards verfolgt den Frömmigkeitswandel in diesem Jahrtausend an Hand der Deutung des Hohenlieds und versucht, den Stilwandel der exegetischen Formen hierin begründet zu zeigen. Im monastischen Raum der Kirche wird die Hoheliedauslegung zu einem der größten Zeugnisse der mystischen Bewegung des 12. Jahrhunderts, das die Gotik heraufführt. Neben den gedruckten lateinischen sind die altfranzösischen und die frühmittelhochdeutschen Denkmäler einbezogen, von denen nur das deutsche St. Trudperter Hohelied einer eigenen Behandlung vorbehalten bleibt.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

FRANZ STEINER VERLAG GMBH
WIESBADEN

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft,
Kunst und Literatur
Herausgeber: Dr. H. Walter Bähr
Schriftleitung: H. W. Bähr u. H. Rotta

Aus dem Inhalt von Heft 8/58:

Prof. Dr. Franco Lombardi, Rom: **Die Angst vor der Freiheit** – Prof. Dr. Fritz Stückrath, Hamburg: **Der Film und das Weltbild des jungen Menschen** – Prof. Dr. Walther Gerlach, München: **Max Planck und sein Werk** – Prof. Dr. Eberhard Schmidt, Heidelberg: **Der Einbruch in die Intimsphäre in juristischer Sicht** – Prof. Dr. Leo Bruhns, ehem. Rom: **Der Genter Altar der Brüder van Eyck** – Doz. Dr. Wolfgang Spann, München: **Wetter, Krankheit und Tod** – Prof. Walter A. Berendsohn, Stockholm: **Zehn Jahre Demokratie in Israel** – Prof. Dr. F. A. Paneth, Mainz: **Wie alt ist die Welt?**

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis: vierteljährlich 7.20 DM, Studenten 20% Nachlaß, Einzelheft 2.50 DM Probeheft kostenlos!

Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft m.b.H., Stuttgart 1
Postfach 40

RUDOLF IBEL

Der junge Goethe

Die Darstellung von Leben und Dichtung des jungen Goethe schlägt den Mittelweg ein zwischen einem am Stoff hängenden Bericht und einer gedanklich vertiefenden Betrachtung. Sie sucht das mannigfaltige Geschehen in seinen bunten Einzelheiten mitzuteilen, ohne jedoch den Blick auf die innere Entwicklung und den überzeitlichen Sinn des Werkes zu verstellen. Auf der anschaulichen Grundlage sollen die psychologischen und geistesgeschtlichen Hinweise und Ausblicke lebendig verbunden bleiben. Unter Verwendung des von der Goetheforschung bereits gesicherten Materials will es einen weiten Leserkreis von den wesentlichen Tatsachen unterrichten und in die seelische und geistige Welt eines über die Jahrhunderte wirksamen Genius einführen.

Der zusammenfassende Schlußabschnitt, der mit Bedacht einzelne bereits in den vorhergehenden Kapiteln auftauchende Gedankengänge wiederholt, bemüht sich, die Grundzüge des goethischen Daimonions aufzuweisen.

VIII und 164 Seiten. DM 6.40

VERLAG MORITZ DIESTERWEG

FRANKFURT AM MAIN • BERLIN • BONN

HERBSTNEUERSCHEINUNGEN 1958
AUS DEM
ERNST KLETT VERLAG STUTTGART

Rudolf Borchardt

Übertragungen

Band V der Gesammelten Werke. (ca. 544 Seiten. Leinen 28.50 DM.)

Auszug aus dem Inhalt:
Altionische Götterlieder / Aischylos, Die Perser / Pindarische Gedichte / Platon, Lysis / Tacitus, Deutschland / Die großen Trobadors / Dante's Vita Nova / Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / Walter Savage Landor, Imaginäre Unterhaltungen.

Ernst Jünger

Jahre der Okkupation

1945–1948. (310 Seiten. Leinen 17.80 DM.)

Mit diesen Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1945 bis 1948 – nach 10 Jahren für den Druck freigegeben – legt Ernst Jünger seinen Lesern ein Konzentrat seiner Erlebnisse, Erkenntnisse und Durchblicke vor, das jenseits aller Aktualität als Dokument einer unglaublichen Epoche unserer Geschichte Bestand haben wird.

Philipp Wolff-Windegg

Die Gekrönten

Sinn und Sinnbilder des Königtums. (376 Seiten. 12 Tafeln. Leinen 22.50 DM.)

Wolff-Windegg zeigt in diesem Buch am Beispiel des Königtums wie die Kräfte, die einer Institution Dauer zu gewähren vermögen, beschaffen sein müssen, und findet sie in archetypischen Vorstellungen, symbolischen Zusammenhängen und der Verpflichtung des Menschen auf ein vom Jenseitigen her bestimmtes Weltbild. Er entwickelt anhand von Riten, Mythen und Zeremonien zahlreicher Völker verschiedener Kulturkreise und -stufen das Bild des »idealen Königs«, der für sein Volk stellvertretend die »mythische Mitte« innehat und es dadurch erst als solches konstituiert.

Thomas-Lexikon

von Dr. Ludwig Schütz. Sammlung, Übersetzung und Erklärung der in sämtlichen Werken Thomas von Aquins vorkommenden Kunstausdrücke und wissenschaftlichen Aussprüche. 900 Seiten, Halbpergament ca. DM 58,–.

Valentin Weigel

Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von W.-E. Peukkert. Umfang ca. 250–300 Bogen à 16 Seiten. Bogenpreis DM 1,20. Erscheint ab Herbst 1958 in Lieferungen.

Jacob Böhme

Sämtliche Schriften. Faksimileneudruck der besten und vollständigsten Ausgabe von 1730. Herausgegeben von W.-E. Peuckert. 11 Bände Leinen ca. DM 300,–, Halbpergament ca. DM 330,–.

G. W. F. Hegel

Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Herausgegeben von H. Glockner. 26 Bände (inklusive Hegel-Monographie und -Lexikon von H. Glockner). Insgesamt ca. 14400 Seiten, Leinen ca. DM 600,–. Wieder lieferbar: Bände 1–8, 11–14, 21, 21–26. Bis Mitte 1959 wird die Ausgabe wieder komplett vorliegen.

Hegel-Lexikon

von Prof. Dr. Hermann Glockner (Bände 23–26 der Hegel-Ausgabe). Zweite, verbesserte Aufl., unverkürzt in zwei Dünndruckbände zusammengefasst. 2656 S., Leinen DM 165,50.

Ludwig Feuerbach

Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bolin und Jodl. Zweite, unveränderte Auflage in 10 Bänden. *Subskriptionspreis* (bis Herbst 1958) ca. DM 220,–, später ca. DM 245,–, Einzelbände ca. DM 275,–.

Frommanns Klassiker

der Philosophie. Gegenwärtig lieferbar: *Wilhelm*, Kung-tse, Leinen DM 9,–, Lao-tse, Leinen DM 7–; *Zeltner*, Schelling, Leinen DM 14,–; *Grunsky*, Jacob Böhme, Leinen DM 17,50

Dokumente

der Leidenschaft. Herausgegeben von W.-E. Peuckert. Band 1: Der Alchymist (Thurneysser) und sein Weib, herausgegeben von Peuckert. Band 2: Im Zirkel der Perversion (zeitgenössische homosexuelle Autobiographie). Redigiert von Dr. med. Dr. phil. Hans Giese. Preis pro Band, Leinen DM 14,50.

FR. FROMMANNS VERLAG
GÜNTHER HOLZBOOG

STUTTGART-BAD CANNSTATT
GEGRÜNDET 1727

Büchner, Karl: Humanitas Romana. Studien über Werke und Wesen der Römer (Bücherei Winter). 356 S. 8°. Ganzln. DM 16.80

Draper, John W: The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays (Angl. Forschungen Heft 90). 161 S. Gr.–8°. Brosch. DM 18.–

Jockers, Ernst: Mit Goethe. Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben zum 70. Geburtstag des Verfassers von Otto Springer. 206 S. Gr.–8°. Ganzln. DM 16.–

Nolting-Hauff, Ilse: Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman (Heidelberger Forschungen Nr. 6). Ca. 192 S. Gr.–8° Brosch. ca. DM 18.–

Oberholzer, Otto: Pär Lagerkvist. Studien zur Prosa und zum Drama. Ca. 208 S. Gr.–8°. Brosch. ca. DM 18.–, geb. ca. DM 21.–

Pyritz, Hans: Goethe-Bibliographie. Unter redaktioneller Mitarbeit von Paul Raabe. Lief. 1–3. Preis je Lieferung (80 S. Gr.–8°) DM 8.60. Das ganze Werk soll in 8–10 Lieferungen erscheinen

Schadewaldt, Wolfgang: Antike Tragödie auf der modernen Bühne. 28 S., 16 Abb. auf 8 Kunstdrucktafeln. Gr.–8°. Brosch. DM 3.60

Stackmann, Karl: Heinrich von Mügeln als Spruchdichter (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte Nr. 3). Ca. 192 S. Gr.–8°. Brosch. DM 24.–

Bitte informieren Sie sich über weitere Publikationen unseres Hauses, indem Sie Prospekte anfordern.

Wieder lieferbar

Interpretationen deutscher Lyrik

Wege zum Gedicht

Mit einer Einführung von Edgar Hederer, herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber

Einführungen, 52 Interpretationen und Bibliographie der bisherigen Lyrikinterpretation

Die Bibliographie wurde erweitert und auf den neuesten Stand gebracht.

468 Seiten, Ganzleinen DM 12.40

Führende Universitätslehrer
Anerkannte Dichter und Kritiker
Erste Fachkräfte der höheren Schule

haben über 50 Gedichte aus allen Jahrhunderten, die den einzelnen Beiträgen vorangestellt sind, in Inhalt und Form interpretiert. Die Bibliographie der bisherigen Lyrikinterpretationen, die 62 Seiten umfaßt, erhebt den Band zu einem einmaligen Nachschlagewerk.

VERLAG
SCHNELL & STEINER
München 42 · Zürich 50

Als Sonderdruck aus Heft 3/1958 der

Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

ist erschienen

WALTER MUSCHG

Goethes Glaube an das Dämonische

1958. 27 Seiten gr. 8°. Kartoniert DM 3.80

Auf allgemeinen Wunsch ist dieser ausgezeichnete Beitrag von Professor Dr. Walter Muschg (Basel) nun in einer Sonderausgabe lieferbar.

Das Dämonische als Kraftquelle Goetheschen Lebens und Dichtens wird hier von berufener Seite aus tiefer Einsicht in die Zusammenhänge und in das Wesen Goethes dargestellt. Prof. Muschg stellt die Bindung Goethes an das Dämonische unmittelbar neben seine Religiosiät und damit neben seine Lebensgrundlage schlechthin. „Goethe setzte das Dämonische in Schönheit um, um es ertragen zu können, aber das Licht, das auf seinen Älterswerken liegt, stammt immer noch aus der Erschütterung durch das Transzendente."

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

In Vorbereitung:

OTTO KANKELEIT

Das Unbewußte als Keimstätte des Schöpferischen

Selbstzeugnisse von Gelehrten, Dichtern und Künstlern

ca. 180 Seiten. Kart. ca. DM 10.–, Leinen ca. DM 12.–

In diesem außerordentlich aufschlußreichen Werk – gewissermaßen einem Gegenstück zu Lange-Eichbaums »Genie, Irrsinn und Ruhm«, in dem nun aber die positive Seite des Genie-Problems zur Erörterung gelangt – geht der Verfasser der Frage nach, woher das Schöpferische stammt, wie der Schaffensprozeß sich vollzieht. Dabei breitet er keine theoretischen Erörterungen vor uns aus, sondern läßt geniale Schöpfer selbst zu uns sprechen. In einer kurzen Einleitung führt der Verfasser zunächst in die ganze Problematik des Themas ein. Das Hauptstück des Buches bildet die Darstellung des schöpferischen Vorgangs in Selbstdarstellungen von Forschern und Gelehrten, Schriftstellern und Dichtern sowie von Künstlern. Es ist ein eindrückliches Bild, das vor uns entsteht und aus dem deutlich wird, wie sehr der Schaffensprozeß nicht nur bei Dichtern, sondern auch bei Gelehrten aus dem Unbewußten gespeist wird.

Den schöpferischen Vorgang schildern in Selbstzeugnissen:

Forscher und Gelehrte: C. G. Jung – Graf Keyserling – Abderhalden – Adam – Bjerre – Bürger-Prinz – Bultmann – Choisy – Curtius – Domitzlaff – Dovifat – Ewald – Filchner – Eugen Fischer – Frankl – Frei – Grimme – Hasse – Huneke – Jacobi – Jores – Kemper – von Laue – Laun – Lenz – Lorenz – Neumann – Pfahler – Rowohlt – Saller – van Scheltema – Speer – Thielicke – Ude – v. Weizsäcker

Schriftsteller und Dichter: Andres – Blunck – Pearl S. Buck – Dwinger – Finckh – Fleuron – Frankenfeld – Geissler – Grimm – Gunnarsson – Haas – Hausmann – Kasack – Kolbenheyer – Kramp – Leip – Mickeleitis – Reck-Malleczewen – Schaefer-Lange – Schaumann – v. Scholz – Stickelberger – Thiess – Nell Walden – Walter – Winnig

Bildende Künstler: Architekten, Maler und Bildhauer: Höger – Schumacher – Kubin – Bartning – Marcks – Munz

Schauspieler, Dirigenten und Komponisten: Ida Ehre – Meyn – Offenbach – Rennert – Jochum – Leisner – Stein (Benjamin Britten) – Egk – Krenek

ERNST REINHARDT VERLAG MÜNCHEN/BASEL

„Eines der seltenen wissenschaftlichen Ereignisse, die bahnbrechend und wegweisend sind."

LEO WEISGERBER

Von den Kräften der deutschen Sprache

Band I Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins
2. Auflage, 50 Seiten, kartoniert 2,20 DM

Band II Vom Weltbild der deutschen Sprache
2., erweiterte Auflage

1. Halbband: Die inhaltbezogene Grammatik
267 Seiten, Leinenband 12,80 DM

2. Halbband: Die sprachliche Erschließung der Welt
284 Seiten, Leinenband 13,50 DM

Band III Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur
2., erweiterte Auflage, 308 Seiten, Leinenband 14,80 DM

Band IV Die geschichtliche Kraft der deutschen Sprache
256 Seiten, Leinenband 9,80 DM

„Die Werke des Bonner Sprachwissenschaftlers Leo Weisgerber sind eine Fundgrube, nicht nur für den Germanisten, sondern auch für den sprachlich angeregten Laien. Sie legen Rechenschaft ab von dem Stand der heutigen Sprachforschung, überprüfen und bewerten ihre Ergebnisse und sehen alle sprachlichen Grundtatsachen und Äußerungen im sinnvollen Zusammenhang mit den umfassenderen Deutungen des menschlichen Lebens." Letras

„ . . . So stellen diese vier Bände also ein großes Gebilde dar, dessen Lektüre gute Stoffkenntnisse voraussetzt, aber dann auch allerlei Neues erkennen läßt. Mag man auch im einzelnen Bedenken haben, im ganzen bewundert man die Kraft der Synthese, die der Verfasser besitzt, und die vollendete Klarheit seiner Ausdrucksweise." Leuvense Bijdragen

„Das große Werk . . . ist eines der seltenen wissenschaftlichen Ereignisse, die bahnbrechend und wegweisend sind. Es erschließt den Forschern und Lehrern unserer Zeit und der nächsten Zukunft ein bisher kaum bekanntes Land und wird die Wissenschaft wie den Unterricht in einem heute vielleicht noch nicht erkennbaren Maß bestimmen." Prof. Dr. Wilhelm Grenzmann in: Rheinischer Merkur

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

PÄDAGOGISCHER VERLAG SCHWANN

Die „Neue Zürcher Zeitung" schreibt am 24. 8. 1958 über

UDO RUKSER

Goethe in der hispanischen Welt

Seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des spanischen Amerika

1958. 235 Seiten gr. 8°. Leinen DM 29.–

„Udo Rukser vollbrachte geradezu eine Pionierleistung, als er in seinem Buch ‚Goethe in der hispanischen Welt' erstmals die kaum zu bewältigende Stoffmasse, in welcher sich Goethe-Philologie, Hispanik und Komparatistik verbinden, übersichtlich darzustellen unternahm, um so die Wirkung Goethes im spanischen Sprachbereich in großen Zügen nachzuzeichnen.

Aus einer großen Fülle gesammelten Materials stellte er den wichtigsten Teil bereit; dabei ging es ihm in erster Linie darum, die ‚geistesgeschichtliche Fundierung der Entwicklung und deren Dynamik herauszuarbeiten'.

Der Autor bemüht sich mit Erfolg, die einzelnen Phasen einer langen historischen Entwicklung nachzuzeichnen und durch reiche Zitate zu belegen.

... Udo Ruksers wesentliche Untersuchung wird durch eine historisch-bibliographische Tabelle ergänzt, welche in chronologischer Anordnung die wichtigsten Veröffentlichungen verzeichnet, die in spanischer Sprache über Goethe erschienen sind. Die komparatistisch angelegte Studie wird so zu einem wichtigen Arbeitsinstrument der Goethe-Forschung."

Bitte fordern Sie unseren Sonderprospekt über dieses Werk und ein Gesamtverzeichnis über unsere geisteswissenschaftliche Literatur an.

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Hans Fromm, Kapitel 168 der Thidrekssaga. - Johannes Hoffmeister †, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrichs von Kleist. – Wolfgang Iser, The Owl and the Nightingale. Versuch einer formgeschichtlichen Ortsbestimmung. - Judy Mendels und Linus Spuler, Landgraf Hermann von Thüringen und seine Dichterschule. - Wolfgang F. Michael, Stoff und Idee im 'Tod in Venedig'. – Walter Naumann, Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal. - Christoph Petsch, Hofweisen. - Olive Sayce, Der Begriff *edelez herze* im Tristan Gottfrieds von Straßburg. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die 'Achilleis'. –Fritz Schalk, Das Problem der Spaniendeutung. – Franz K. Stanzel, Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens. – Martin Stern, Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. – Fritz Tschirch, Kapitelverzahnung und Kapitelrahmung durch das Wort im 'Ackermann aus Böhmen'.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Willibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Wolfgang Kayser (Lyrik und Vers), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Kurt May (Interpretationen), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Wolfgang Lange (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spaarnay (Höfisches Epos), Günther Jungbluth (Minnesang II), Anneliese Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Erich Trunz (Barockliteratur), Arthur Henkel (Hamann), Hans-Egon Hass (Goethe), Benno von Wiese (Schiller), Benno von Wiese (Goethezeit), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Hanna Weischedel (Hofmannsthal), Hans-Egon Hass (Thomas Mann), Wolfdietrich Rasch (Deutsche Literatur um 1900), Richard Brinkmann (Expressionismus), Klaus Wagenbach (Kafka), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Kurt Wais (Vergleichende Literaturwissenschaft und Weltliteratur), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Fritz Schalk (Dante), August Buck (Romanische Renaissance), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Willibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Markquard (Schelling), Odo Markquard (Nietzsche) u. a.